BRAVO!

OUTUBRO 1999 - NÚMERO 25 www.revbravo.com.br no Universo Online

Capa: Bernardo Bertolucci no set de filmagens de *L'Assedio*, no Quênia. A concepção gráfica geral é de Rico Lins. Nesta pág. e na pág. 6, Dolores Duran em foto da década de 50

PRÊMIO BRAVO!

Em seu segundo aniversário, a mais importante revista cultural do Brasil escolhe o melhor da produção cultural no mundo. **34**

ESPECIAL

Um suplemento sobre o Panorama de Arte Brasileira no MAM, em São Paulo **146**

CINEMA

A PAIXÃO QUE NOS PROTEGE **44**
Bernardo Bertolucci, o maior cineasta vivo, fala a **BRAVO!** sobre uma obra que refaz a verdade pelo caminho do sentimento.

PÉROLAS DA DIVERSIDADE **60**
A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo chega à sua 23ª edição fiel à sua vocação de revelar o melhor do cinema extra-Hollywood.

ANTES DO *DAY AFTER* **66**
Estréia *O Primeiro Dia*, o novo filme de Daniela Thomas e Walter Salles, um passeio otimista por um país repleto de desesperança.

CRÍTICA **73**
Michel Laub assiste a *A Vida Sonhada dos Anjos*, de Erick Zonca.

NOTAS **70** **AGENDA** **74**

MÚSICA

MÚSICA SEM PALAVRAS **78**
Lorin Maazel, que rege a Filarmônica de Viena no Rio e em São Paulo, fala a **BRAVO!** sobre uma arte acima das articulações racionais.

RÉQUIEM PARA UMA ÉPOCA **86**
Sai o derradeiro CD da Legião Urbana, o grupo que encarnou o que houve de melhor no rock brasileiro dos anos 80.

DOLORES QUE FICARAM **92**
Quarenta anos depois de sua morte, a cantora e compositora Dolores Duran segue regendo sua trilha de dor-de-cotovelo para novas gerações de fãs.

CRÍTICA **101**
João Marcos Coelho ouve *The People United will never Be Defeated*, CD gravado pelo pianista Marc-André Hamelin.

NOTAS **98** **AGENDA** **102**

ARTES PLÁSTICAS

MARYLINS EM NÚMERO RECORDE **106**
O Rio recebe a maior exposição de Andy Warhol, o papa da pop art, já feita no Brasil.

UMA CASA DE FORMAS E CULTURA **112**
Três exposições e a excelência da própria arquitetura comemoram a inauguração da sede do Instituto Moreira Salles no Rio.

FOTO ICONOGRAPHIA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

O GÊNIO POR ELE MESMO 116
Exposição em Londres mostra os auto-retratos em que Rembrandt se revelou um dos precursores da arte moderna.

CRÍTICA 127
Georgia Lobacheff escreve sobre *Heranças Contemporâneas 3*, exposição no MAC-Ibirapuera, em São Paulo.

NOTAS 122 **AGENDA** 128

LIVROS

AS CIDADES VISÍVEIS DE JOYCE 132
Giacomo Joyce, escrito em Trieste, e *Finnegans Wake*, um monumento a Dublin, saem no Brasil e reafirmam a obra de um dos autores do século.

JUSTIÇA A UM MESTRE 138
Alberto da Cunha Melo, um dos maiores poetas brasileiros vivos, finalmente tem o seu *Yacala* publicado por uma grande editora.

CRÍTICA 145
Antônio Siúves lê *Um Pouco Mais de Swing*, de João Batista Melo.

NOTAS 142 **AGENDA** 146

TEATRO E DANÇA

ARTE NÔMADE EM SÃO PAULO 150
A oitava edição do Festival Internacional de Artes Cênicas traz ao Brasil o universo mágico dos ciganos.

A CAPITAL DO MOVIMENTO 154
O Rio, tradicional palco da dança clássica, abre espaço para o contemporâneo no 8º Panorama RioArte.

CRÍTICA 159
Jefferson Del Rios assiste ao espetáculo *Till Eulenspiegel*, dirigido por Ednaldo Freire.

NOTAS 158 **AGENDA** 160

SEÇÕES

BRAVOGRAMA 8
GRITOS DE BRAVO! 14
BRAVO! NA INTERNET 18
EXPEDIENTE 20
ENSAIO! 21
BRIEFING DE HOLLYWOOD 71
CDS 96
ATELIER 122
DE CAMAROTE 162

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em outubro: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

NÃO PERCA

Ensaio!: dois anos de **BRAVO!**, pág. 21

Prêmio **BRAVO!**, pág. 36

Samico – 40 anos de Gravura, Belo Horizonte, MG, pag. 126

Tudo sobre Minha Mãe, filme de Almodóvar, pág. 70

Entrevista com o cineasta Bernardo Bertolucci, pág. 44

A Vida Sonhada dos Anjos, filme de Erick Zonca, pág. 73

Exposição de Rembrandt, na Holanda, pág. 116

Os livros *Giacomo Joyce* e *Finnegans Wake*, de James Joyce, pág. 132

Tudo sobre o Instituto Moreira Salles, pág. 112

Lorin Maazel rege a Filarmônica de Viena, no Rio e em SP, pág. 78

Caderno especial: Panorama de Arte Brasileira

Tambours sur la Digue, nova montagem do Théâtre du Soleil, em Paris, pág. 158

INVISTA

O romance *O Marquês*, de Julio Bandeira, pág. 142

O Primeiro Dia, novo filme de Walter Salles, pág. 66

Exposição de Warhol, no Rio, pág. 106

Yacala, livro de Alberto da Cunha Melo, pág. 138

O legado de Dolores Duran, pág. 92

O CD duplo *Herbert von Karajan – A Lenda*, pág. 96

De Olhos Bem Fechados, filme de Stanley Kubrick, pág. 74

Free Jazz Festival, no Rio e em SP, pág. 98

8º Panorama RioArte de Dança, pág. 154

Bienal de Dança de Fortaleza, pág. 158

Festival Fausto de Teatro, SP, pág. 160

Retrospectiva de Nuno Ramos, pág. 124

Exposição do cartunista Will Weisner, no Rio, pág. 122

FIQUE DE OLHO

CD do Legião Urbana e o rock dos 80, pág. 86

Os contos de *Meninos, Eu Conto*, de Antônio Torres, pág. 146

Um Pouco Mais de Swing, contos de João Batista Melo, pág. 145

O CD *Na Pressão*, de Lenine, pág. 97

Mostra Internacional de Cinema de SP, pág. 60

O romance *Os Fios da Memória*, de Adriana Lisboa, pág. 146

A peça *Savannah Bay*, de Marguerite Duras, direção de Rogério Sganzerla, pág. 160

Cadete Winslow, filme de David Mamet, pág. 74

Festival Internacional de Artes Cênicas, em SP, pág. 150

Os 300 anos do pintor Chardin, na França, pág. 126

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO INSTITUTO MOREIRA SALLES: CIRSTIANO MASCARO/DIVULGAÇÃO / 8º PANORAMA RIOARTE DE DANÇA: ROBSON DRUMMOND/DIVULGAÇÃO

Senhor Diretor,

A pauta do leitor

Acabo de comprar a revista **BRAVO!**, esta excelente publicação. Estou à espera de *República*, de igual valor. Não tenho muito o que acrescentar a essas duas revistas. Mas gostaria de lhes dar algumas sugestões. Já escrevi para **BRAVO!**, logo nos primeiros números (sou comprador assíduo), para que se fizesse uma revista nos mesmos moldes, só que semanal. Não cabe aqui – ou a mim – apurar os custos ou o trabalhão que dá fazer uma revista como esta. Essas duas revistas são geniais. Pena que são mensais. Sei que o papel é caríssimo e que são revistas requintadas, que merecem ser guardadas. Mas que tal uma revista semanal com um papel mais barato, trazendo os principais eventos nas cinco ou seis principais capitais do país? Gostaria de sugerir a inclusão de um conto de um autor consagrado e um de um autor desconhecido para dar chance e espaço para os pequenos. O que acham? O que eu proponho é uma revista diferente de **BRAVO!** e *República* e diferente das que existem aqui no Brasil. A fórmula que eu penso é a seguinte: uma revista semanal, de papel barato, nos moldes da *New Yorker*, mas com identidade brasileira. Uma revista que divulgue os principais eventos nas principais capitais, com dois ou mais textos de ficção, além de ensaios, críticas, etc., e com o preço acessível. Parabéns por **BRAVO!** e *República!*

Wellington M. de Carvalho
via e-mail

Meu intuito com esta carta não é sugerir a mais remota tentativa de polêmica, mas tão-somente lançar uma reflexão no momento em que **BRAVO!** faz dois anos e, a despeito de algumas críticas, considerá-la, inegavelmente, a melhor e mais completa publicação cultural brasileira, sem falar no seu site, uma boa idéia que conjuga mercado e qualidade. Revisando-a com atenção, percebo que houve nesse período certo equilíbrio na disposição de suas capas, igualmente dedicadas a temas e artistas brasileiros (Clarice Lispector, Cláudia Abreu, Vinicius de Moraes, Cacilda Becker, Marisa Monte, Carmen Miranda, Glauber Rocha, etc.) e a artistas de fora (Basquiat, Steven Spielberg, David Hockney, Paul Auster, Saramago, Picasso, Botero, etc.), mostrando, assim, imparcialidade. Mas a questão maior, claro, está dentro da revista. É visível a falta de orientação editorial. Em muitos casos, ao terminar de ler seus textos, fico me perguntando quais foram os critérios usados pelos resenhistas e não consigo vislumbrá-los. Apesar da presença de alguns colaboradores mais "luminares" (Ariano Suassuna, Ana Maria Bahiana, Ferreira Gullar, André Luiz Barros, José Castello), que procuram contextualizar melhor os assuntos e artistas enfocados, o que impera na revista é a crítica cáustica, a ironia, quase o escárnio, em textos que beiram o ressentimento e pecam pela falta de respeito com alguns artistas e seus trabalhos. Ao resenhista de **BRAVO!** importa, em geral, mais a sua opinião e a sua interpretação do que a informação, a preocupação (didática) de situar quem fez o quê, quando e por quê. Com opiniões repletas de personalismo e idiossincrasias, costuma-se desmerecer em meia página trabalhos que levaram meses de esforço. Exemplos? Sérgio Augusto de Andrade sobre o cinema brasileiro: "O cinema brasileiro é mais do que ruim, não é nada (*edição nº 18*)"; Tolentino (sim, claro, Tolentino é um caso à parte, uma vez que ele faz disso um estilo, dinamitando sempre que pode os concretistas irmãos Campos, Ana Cristina Cesar, etc., tornando pública suas repulsas pessoais) sobre os modernistas: "(...) A especiosidade do carnaval paulistano dos filhotes da burguesia cafeeira (*edição nº 8*)"; sobre o Nobel a Saramago: "Nossa encruada academia achava ter direito ao seu amado-cabral, ou vice-versa (*edição nº 14*)"; sobre o poeta curitibano Paulo Leminski: "Publicou dois ou três livrecos de versos murchos e jocosos numa desastrada gramática de boteco (*edição nº 23*)", e por aí vai. Da mesma forma, é bom que se diga, podemos encontrar textos enaltecedores, como os escritos sobre Lúcio Cardoso, Pedro Nava, Luis Fernando Verissimo, Edward Albee, Nelson Freire, Balzac, etc. Assim como esculhamba, **BRAVO!** tem os seus (poucos) eleitos. Já sabemos que Antonio Meneses é o maior violoncelista do mundo e Fernando Monteiro, a maior revelação literária do país. Além da aspereza das críticas, às vezes, também me surpreendo com alguns desencontros de opiniões. Exemplos: Lygia Clark é exaltada por André Luiz Barros (*edição nº 15*) e depois detonada por Daniel Piza (*edição nº 21*); Fernando de Barros desanca o ministro da Cultura Francisco Weffort (*edição nº 16*), que concede no número seguinte uma entrevista bastante "suave"; a Bienal de Veneza é "obsoleta" (*Daniel Piza na edição nº 22*), mas depois "aponta novos caminhos para a arte" (*Teixeira Coelho na edição nº 23*), etc. Mas, além do reducionismo dos textos calçados em ataques e dos desencontros de seus críticos, creio, entretanto, que os verdadeiros problemas da revista são ainda o seu extremo bairrismo, centrado no eixo RJ–SP (salvo raras exceções como Nehle Franke, Brennand, Gil Vicente, Luís Gonzaga e Jackson do Pandeiro, notadamente pernambucanos, exceto a primeira); a visível ausência de colaboradores fora desse eixo e, por fim, o pequeno fluxo de articulistas, priorizando-se o pensamento de um grupo, que fica invariavelmente repisando idéias já sabidas. Nunca vi, por exemplo, nenhuma menção a poetas como Alexei Bueno, Ivan Junqueira, Ruy Espinheira Filho – reflexo da birra de Tolentino? Indago, afinal, se esta seria uma situação vivida apenas por **BRAVO!**, se seria um problema da mídia cultural brasileira ou, finalmente, se é uma questão minha.

Suênio Campos de Lucena
via e-mail

Agradecemos a disposição do leitor em se dedicar a tão paciente análise de **BRAVO!**. *Sua crítica vem a calhar porque serve, inversamente, como reconhecimento de alguns dos princípios da revista em seu segundo aniversário.* **BRAVO!** *não confunde pluralidade com esquizofrenia ou convicção com pensamento monolítico. Essa unidade na pluralidade faz da revista a mais confiável referência cultural da imprensa brasileira, o que é reconhecido pela totalidade de seus leitores, incluindo o autor da crítica acima.*

Ensaio!

Sem dúvida, os livros de Otto Maria Carpeaux constituem manancial de rara erudição e prazer ímpar. Enquanto estudioso contumaz de, sobretudo, *Reflexo e Realidade*, *Sobre Letras e Artes* e *História da Literatura Ocidental*, concordo em gênero, número e grau com a homenagem prestada, no texto intitulado *O Último Renascentista*, de Sérgio Augusto. Discordo, porém, do lugar onde esse texto se inscreve: sob a rubrica *Ensaio!*. Com efeito, se a modernidade e a pós-modernidade rasuraram as clássicas fronteiras entre os gêneros literários, mantém-se, todavia, segundo a teoria da literatura, a natureza do texto, que pode ter a forma, por exemplo, de dissertação ou de narrativa, formas essas que se distinguem nitidamente. Justíssima, interessante e significativa, a homenagem ao nosso grande pensador, ensaísta e crítico, no texto publicado na edição nº 23 (agosto de 1999), configura-se como uma crônica.

Latuf Isaias Mucci
Saquarema, RJ

Gostaria de parabenizar Olavo de Carvalho por seu excelente ensaio *Por um Brasil Lusófono* (**BRAVO!** nº 24, setembro de 1999). Como sempre, um texto permeado de rara lucidez.

Yuri V. Santos
via e-mail

BRAVO! On Line

Chego em casa e vejo uma caixa de **BRAVO!**. "Que estranho, a revista veio em uma caixa!", pensei. Mas não se tratava da revista, e sim do livro *Mares do Sul*. Além de receber em casa uma das melhores publicações do país – a outra é *República* –, também recebo um livro por ter respondido a uma simples pergunta no site da revista! Agradeço não só o presente, mas também o prazer de ler **BRAVO!**.

Pablo Ferraz
São Paulo, SP

Leminski x Tolentino

Será que não dava para o sr. Bruno Tolentino passar um artigo, unzinho que fosse, sem citar os poetas concretos? Chega a ser constrangedor ele dar mostras mensais da importância dos irmãos Campos para a poesia brasileira.

Irã Dudeque
via e-mail

O texto do sr. Bruno Tolentino sobre a poesia de Leminski (**BRAVO!** nº 23, agosto de 1999) serve também de fundo para emoldurar o auto-retrato textual do ilustre e pedante intelectual. De poesia gosta-se ou não; de poetas também. Essa história de verborréia "culta" e lacaniana, esse ranço de inveja confundido com crítica, parece mais frustração de poeta secundário que não tem leitores para seus ilustres e desconhecidos poemas.

François S. de Alencar
Natal, RN

Bravíssimo

Uma revista como **BRAVO!** só vi em outros países. A diagramação e o projeto gráfico são excelentes. E a seriedade com que vocês trabalham os assuntos e a importância que dão aos temas culturais são impressionantes.

Sergio Martins
via e-mail

Há muito tempo admiro a revista pelo enfoque único dado à arte. É pena que no nosso Brasil ela receba tão pouco valor, mesmo com os artistas fantásticos que temos. Continuem com a idéia – e que a revista possa crescer muito.

Carla Sipert
via e-mail

O Brasil carece de inúmeras boas coisas. Que país é este, onde tudo o que importa é precário? Neste contexto, a revista **BRAVO!** traz para mim, recente leitor e assinante, um pouco de alento: críticas e opiniões que mostram que o homem pode, sim, ter grandeza.

Eduardo Mondi
via e-mail

Nada melhor do que adquirir cultura lendo uma revista que consiste na própria obra de arte. A todos aqueles que de alguma forma colaboram para elaboração dessa obra-prima, simplesmente bravo!

Fabio Ornelas
via e-mail

Onde erramos?

Na reportagem *Escala de Sol a Sol* (**BRAVO!** nº 23, agosto de 1999), a foto de Luís Gonzaga publicada na página 108 está invertida, fazendo supor, erroneamente, que o músico fosse canhoto.

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP*

Novo recorde on line

Com 371 mil page views por mês, **BRAVO! On Line** é principal mídia eletrônica cultural do país

O site da revista **BRAVO!**, há 16 meses no ar, bateu novo recorde de visitas. No mês passado, o endereço www.revbravo.com.br registrou 371.758 page views, o que significa que mais de 371 mil páginas do site da revista foram acessadas pelos internautas. Esses números fazem da revista o principal endereço eletrônico em sua área de atuação e demonstram que **BRAVO! On Line** já pode ser considerada a principal mídia eletrônica do país na área de cultura.

O site da revista **BRAVO!** – que completa dois anos, com tiragem de 50 mil exemplares – já supera em páginas visitadas o de algumas publicações que estão no mercado há mais de uma década e com circulação declarada superior, o que indica uma aceitação do produto pelo público leitor que havia muito não se verificava na imprensa nacional. Parte desse sucesso se deve ao contínuo aprimoramento do site, com a permanente ampliação dos serviços prestados por **BRAVO! On Line**, como a agenda cultural renovada dia a dia, a venda de CDs e livros feita pela Internet, com entrega do produto em domicílio, e a reserva de ingressos para shows e espetáculos.

República na Internet

Revista chega à versão on line às vésperas de completar seu terceiro aniversário

A revista *República*, outro dos títulos da Editora D'Avila, que publica **BRAVO!**, tem, a partir deste mês, a sua versão eletrônica. Primeira revista da editora, *República* ganha site às vésperas de completar seu terceiro ano, no mês que vem. Na versão eletrônica, a revista traz três destaques da edição do mês, trechos das entrevistas exclusivas, notas da seção *Frente Ampla*, com animação, e seleção de alguns dos vários perfis da versão impressa. As seções *Palavra do Diretor*, *Colaboradores* e uma das várias colunas serão sempre publicadas na íntegra. As páginas assinadas por Millôr Fernandes ganham versão animada. O site vai contar ainda com notícias e frases atualizadas dia a dia e com a seção *Tribuna*, que vai abrigar opiniões e sugestões de pauta dos internautas. Revista única em seu segmento, *República* se destaca por trazer entrevistas e perfis de personalidades do mundo acadêmico, político e social que, no Brasil e no mundo, ditam o rumo dos acontecimentos e, de fato, fazem história.

Abertura do novo site

Em casa com Bertolucci

Fique sabendo como foi o encontro de BRAVO! com o cineasta italiano na Toscana

Não perca na edição on line de outubro de **BRAVO!** os bastidores da entrevista com o cineasta italiano Bernardo Bertolucci, feita por Elisa Byington, correspondente da revista na Itália, e pelo diretor de redação de **BRAVO!**, Wagner Carelli. O encontro ocorreu na casa do cineasta, na Toscana. Carelli e Elisa contam com exclusividade para os internautas como transcorreu a conversa com um dos maiores cineastas de todos os tempos. Na seção *Música*, Regina Porto conta seu encontro com o maestro Lorin Maazel. Bruno Tolentino, por sua vez, fala sobre o universo do poeta pernambucano Alberto da Cunha Melo, que acaba de lançar o livro *Yacala*. Para ler esses depoimentos exclusivos, basta acessar o endereço www.revbravo.com.br.

Bertolucci e sua mulher, Clare, durante as filmagens de *L'Assedio*

Goethe na rede

O escritor alemão e o espírito da música em ensaio exclusivo

A Editora D'Avila e a Fundação Cultural Promon apresentam, com exclusividade na versão on line de **BRAVO!**, um tributo aos 250 anos de nascimento de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), gênio maior da literatura alemã e um dos alicerces da literatura universal. O ensaio especial traz a biografia do escritor, trechos de músicas influenciadas por sua obra e traça ainda um percurso das influências de Goethe na história da música. O texto é de Carlos Siffert e Regina Porto. A página, desenhada por Fernando Bueno, pode ser acessada no endereço www.revbravo.com.br.

FOTO DIVULGAÇÃO

Novo recorde on line

Com 371 mil page views por mês, **BRAVO! On Line** é principal mídia eletrônica cultural do país

O site da revista **BRAVO!**, há 16 meses no ar, bateu novo recorde de visitas. No mês passado, o endereço www.revbravo.com.br registrou 371.758 page views, o que significa que mais de 371 mil páginas do site da revista foram acessadas pelos internautas. Esses números fazem da revista o principal endereço eletrônico em sua área de atuação e demonstram que **BRAVO! On Line** já pode ser considerada a principal mídia eletrônica do país na área de cultura.

O site da revista **BRAVO!** – que completa dois anos, com tiragem de 50 mil exemplares – já supera em páginas visitadas o de algumas publicações que estão no mercado há mais de uma década e com circulação declarada superior, o que indica uma aceitação do produto pelo público leitor que havia muito não se verificava na imprensa nacional. Parte desse sucesso se deve ao contínuo aprimoramento do site, com a permanente ampliação dos serviços prestados por **BRAVO! On Line**, como a agenda cultural renovada dia a dia, a venda de CDs e livros feita pela Internet, com entrega do produto em domicílio, e a reserva de ingressos para shows e espetáculos.

República na Internet

Revista chega à versão on line às vésperas de completar seu terceiro aniversário

A revista *República*, outro dos títulos da Editora D'Avila, que publica **BRAVO!**, tem, a partir deste mês, a sua versão eletrônica. Primeira revista da editora, *República* ganha site às vésperas de completar seu terceiro ano, no mês que vem. Na versão eletrônica, a revista traz três destaques da edição do mês, trechos das entrevistas exclusivas, notas da seção *Frente Ampla*, com animação, e seleção de alguns dos vários perfis da versão impressa. As seções *Palavra do Diretor*, *Colaboradores* e uma das várias colunas serão sempre publicadas na íntegra. As páginas assinadas por Millôr Fernandes ganham versão animada. O site vai contar ainda com notícias e frases atualizadas dia a dia e com a seção *Tribuna*, que vai abrigar opiniões e sugestões de pauta dos internautas. Revista única em seu segmento, *República* se destaca por trazer entrevistas e perfis de personalidades do mundo acadêmico, político e social que, no Brasil e no mundo, ditam o rumo dos acontecimentos e, de fato, fazem história.

Abertura do novo site

Em casa com Bertolucci

Fique sabendo como foi o encontro de BRAVO! com o cineasta italiano na Toscana

Não perca na edição on line de outubro de **BRAVO!** os bastidores da entrevista com o cineasta italiano Bernardo Bertolucci, feita por Elisa Byington, correspondente da revista na Itália, e pelo diretor de redação de **BRAVO!**, Wagner Carelli. O encontro ocorreu na casa do cineasta, na Toscana. Carelli e Elisa contam com exclusividade para os internautas como transcorreu a conversa com um dos maiores cineastas de todos os tempos. Na seção *Música*, Regina Porto conta seu encontro com o maestro Lorin Maazel. Bruno Tolentino, por sua vez, fala sobre o universo do poeta pernambucano Alberto da Cunha Melo, que acaba de lançar o livro *Yacala*. Para ler esses depoimentos exclusivos, basta acessar o endereço www.revbravo.com.br.

Bertolucci e sua mulher, Clare, durante as filmagens de *L'Assedio*

Goethe na rede

O escritor alemão e o espírito da música em ensaio exclusivo

A Editora D'Avila e a Fundação Cultural Promon apresentam, com exclusividade na versão on line de **BRAVO!**, um tributo aos 250 anos de nascimento de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), gênio maior da literatura alemã e um dos alicerces da literatura universal. O ensaio especial traz a biografia do escritor, trechos de músicas influenciadas por sua obra e traça ainda um percurso das influências de Goethe na história da música. O texto é de Carlos Siffert e Regina Porto. A página, desenhada por Fernando Bueno, pode ser acessada no endereço www.revbravo.com.br.

FOTO DIVULGAÇÃO

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli (*wagner@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@uol.com.br)
Chefes: Reinaldo Azevedo (*reinaldo@davila.com.br*), Vera de Sá (*vera@davila.com.br*).
Editores especiais: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*), Jefferson Del Rios (*jefferson@davila.com.br*). *Editores:* André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*) (*andre@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*). *Repórteres:* Flávia Rocha (*flavia@davila.com.br*), Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*) e Rodrigo Brasil (*São Paulo*); Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Bruno Tolentino, Carlos Eduardo Lins da Silva, Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), José Onofre, Nirlando Beirão. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*), Dina Amendola

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah. *Editora:* Monique Schenkels
Assistentes: Mabel Böger e Therezinha Prado. *Colaboradores:* Luciano Augusto de Araujo, Luiz Fernando Bueno Filho e Sergio Rocha Rodrigues

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Marina Leme, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO (revbravo@uol.com.br)
Ariano Suassuna, Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA (revbravo@uol.com.br)
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Claudia Saldanha, Fábio Ferreira, Frederico Morais, George Moura, Ivana Bentes, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Lorenzo Mammi, Ligia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Renata Pallottini, Sebastião Milaré, Sérgio de Carvalho, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.revbravo.com.br)
Edição: Mari Botter (*mari@davila.com.br*). *Design:* Luiz Fernando Bueno Filho. *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*)

COLABORADORES (revbravo@uol.com.br)
Adriana Méola, Adriana Niemeyer, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Alice Campoy, Amir Labaki, Ana Pecoraro, André Barcinski (*Nova York*), Andrea Lombardi, Angela Pontual (*Nova York*), Antonio Prada, Antônio Siúves, Arthur Nestrovski, Attilio Leone, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Cárcamo, Carlos Calado, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniela Rocha (*Londres*), Diógenes Moura, Dorinha Mounsey, Elisa Byington (*Roma*), Eneida Serrano, Enio Squeff, Eric Rahal, Fábio Cypriano (*Berlim*), Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Frédéric Pagès (*Paris*), Georgia Lobacheff, Gonçalo Ivo, Irineu Franco Perpétuo, Jairo Severiano, João Paulo Farkas, Jô de Carvalho (*Paris*), João Marcos Coelho, José Castello, Katia Canton, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Libero Malavoglia, Luca Rischbieter, Luis S. Krausz, Luiz Carlos Maciel, Manuel Vilas Boas, Marcelo Laurino, Marcos Augusto Gonçalves, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa (*Londres*), Michael Kepp, Michele Moulatlet, Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Montez Magno, Natasha Szaniecki (*Londres*), Nei Duclós, Nirlando Beirão, Norma Couri, Olívio Tavares de Araújo, Patrícia Palumbo, Paul Mounsey, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Pedro Butcher, Regina Porto, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Ribenboim, Ricardo Sardenberg (*Nova York*), Rico Lins, Rodrigo Petrônio Ribeiro, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sérgio de Carvalho, Sheila Leirner (*Paris*), Tânia Nogueira, Tonica Chagas, Violeta Weinschelbaum (*Buenos Aires*), Walter Carvalho, Xico Sá

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli **PROJETO GRÁFICO:** Noris Lima

DIRETOR COMERCIAL: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos J. Salazar, Luiz Carlos Rossi. *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli.
Representantes: Bahia – Ponto de Vista Marketing e Com. (Gorgônio Loureiro) – av. Pinto de Aguiar, 83, Sl. 102 – Patamares – CEP 41710-000 – Tel./Fax: 0••/71/362-6665 – e-mail: pontodevista@e-net.com.br / Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0••/61/321-0305 – Fax: 0••/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Minas Gerais – VC Editorial (Valter Cruz) – av. Prudente de Morais, 287, conj. 1.301 – BH – CEP 30380-000 – Tel. 0••/31/296-9093 – Fax: 0••/31/296-2168 – vceditor@net.com.br / Paraná – Cena Comunicações (Carlos Bianór P. Santa Cruz) – av. Vicente Machado, 160 – conj. 83 – Centro – Curitiba – PR – CEP 80420-010 – Tel. 0••/41/222-2265 – Fax: 0••/41/324-8177 – cena@ifnet.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0••/21/533-3121 – triunvirato@openlink.com.br / Santa Catarina – Yuri Com. Repr. e Serv. de Publicidade Ltda. (Wagner) – r. Hilário Vieira, 49 – Centro – São José – SC – CEP 88103-235 – Tel./Fax: 0••/48/220-2443 – yurirep@matrix.com.br / **No Exterior**: Nikkei International (Mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Diretor: Sérgio Luiz Colletti. *Administração:* Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante e Venda de Números Atrasados: Viviane Ribeiro
Daniela Bezerra Dias. Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800908090 – Fax: 0••/11/3046-4604
Paraná – Cena Comunicações (Carlos Bianór P. Santa Cruz) – av. Vicente Machado, 160 – conj. 83 – Centro – Curitiba – PR – CEP 80420-010 – Tel. 0••/41/222-2265 – Fax: 0••/41/324-8177

DEPTO. DE PROMOÇÕES: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*)
DEPTO. FINANCEIRO: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro

PATROCÍNIO:

BR PETROBRAS

Banco Real

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0••/11/3046-4600 – Fax: 0••/11/3046-4603 / 829-7202 (Redação) e 3046-4604 (Adm.) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tel. 0••/21/524-2453/524-2514 – CEP 20020-080 – Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Impresso na Antartica Quebecor S.A. – Fotolitos: A. R. Fernandez, Relevo Araujo, Village e Vox – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Fernando Chinaglia. Entrega em domicílio: Via Rápida.** Tiragem desta edição: 50.000 exemplares.

Capas de BRAVO! em ilustração de Rico Lins: surpresa no tema, no tamanho e na banca

ILUSTRAÇÃO RICO LINS

PALAVRA DO DIRETOR

O triunfo da paixão

De como **BRAVO!** tornou-se a mais amada das revistas

Por Wagner Carelli

O primeiro número de **BRAVO!** chegou às bancas no dia 6 de outubro de 1997, uma segunda-feira. Tinha a *Mona Lisa* de Botero na capa, ilustrando chamada sobre os 50 anos do Museu de Arte de São Paulo. Nem um único *spot* publicitário fora antecipado, nem uma única linha sobre o lançamento fora publicada na imprensa, ninguém nem sequer tivera tempo de ligar para os amigos. A revista fora projetada, produzida e editada em 21 dias; a redação implodira no sétimo; um editor saiu para comprar cigarros e nunca mais voltou à redação, outro recolheu-se em retiro permanente. Os editores de *República*, a revista-mãe, juntaram-se aos que ficaram e gritavam todos em desespero, os olhos em chamas, as mãos empapadas em suor frio: "Não somos deuses!". Eram, e fizeram no prazo impossível uma revista de extraordinária complexidade, em todos as suas detalhadas minúcias.

Ninguém tinha cabeça, e eram todas excelentes, para calcular resultados. À parte a inexistência de qualquer aviso sobre sua chegada, **BRAVO!** era uma completa e total surpresa na banca: no tema – a primeira e única revista brasileira inteiramente dedicada às artes e espetáculos –; no formato grande, que só as revistas femininas se permitiam; na qualidade do papel e da impressão; no arrojo do projeto gráfico e no temerário projeto editorial: 145 páginas de textos longos e densos e cultos, ilustrados magnificamente. Não se nutriam ilusões, porém, quanto ao retorno que a revista pudesse proporcionar, em vendas ou em publicidade. Em todo caso, **BRAVO!** tinha o benefício da Lei Rouanet e estava preparada para se manter por um ano sem vender um único exemplar ou um único anúncio, graças a um mágico e genial sistema de cotas publicitárias dedutíveis que inventara o *publisher* Luiz Felipe d'Avila.

BRAVO! estava fadada a jamais deixar de surpreender, porém. Na manhã de terça-feira, 7, as bancas da região dos Jardins, em São Paulo, ligavam pedindo novos repartes da revista, que se esgotara no dia anterior – seu primeiro dia na banca. Na sexta-feira seguin-

te, o departamento de circulação estabelecia média de 60 pedidos diários e espontâneos de assinaturas – sem cupom, sem mala direta, sem súplicas pelo telefone –, média que aumentaria regularmente nos meses seguintes. Em novembro, apenas lançado seu segundo número, de capa com Caetano Veloso, a revista era eleita Lançamento Editorial do Ano por um júri de 97 papas da publicidade, deixando atrás *IstoÉ Dinheiro*, *Raça* e a própria *República*, da qual nascera de uma costela. **BRAVO!** tornava-se já a mais importante referência cultural da imprensa brasileira, e agora chega ao segundo aniversário com número recorde de páginas editoriais e publicitárias, com um site na Internet que recebe 15 mil visitas diárias, com dois programas de televisão projetados e como grife de uma rede de cafés.

Em **BRAVO!** os corpos estranhos seriam só os incapazes de aceitar, tolerar, amar e passar a luz ao leitor

Seria bom poder dizer que a revista e seu extraordinário sucesso foram construídos sobre um prodígio de premeditação estratégica e que constituem a obra do gênio editorial. Mas **BRAVO!** é apenas e tão-somente obra do amor: o produto resultante da decisão, entre um grupo de pessoas que se amam, de fazer sem concessões só o que se ama para um público que esperava ansioso – quem diria – por essa declaração de amor. Luiz Felipe d'Avila, único entre seus pares, amava a idéia de uma revista de cultura e bancou um projeto que qualquer outro editor brasileiro rejeitaria como obra de batedores de carteira. Encarregou uma culta equipe de elaborá-lo, e esta entregou-se culta e apaixonadamente a um projeto que o mercado editorial brasileiro, soubesse o que se passava neste laboratório de doutores Calligari, imaginaria um delírio de insana grandeza e triste destino.

As redações de *República* e **BRAVO!**, mais a foto de Paulo Francis, no dia do fechamento do primeiro número

O projeto arremetia herético contra alguns dos pressupostos básicos do sucesso no mercado editorial. Ao *Pressuposto 1: Ninguém Lê Mais Nada*, o projeto de **BRAVO!** contrapunha textos enormes. Ao *Pressuposto 2: O Público só Tem Bocejos para a Cultura*, **BRAVO!** contra-argumentava com temas "difíceis" e textos densos dos melhores pensadores da cultura, sem nenhuma forma de vulgarização – e sem uma linha dedicada à televisão. O *Pressuposto 3: No Brasil não Há Assunto ou Agenda para Sustentar uma Revista de Cultura* foi detonado na primeira reunião de pauta, quando temas e pretextos da maior importância se acumularam e lançar as sobras seletivamente à lata de lixo tornou-se um drama. O projeto apropriava-se da agenda cultural do mundo, que interessava a qualquer brasileiro em viagem, e uma exposição de Anselm Kiefer em São Paulo, uma de Mestre Didi em Salvador e uma de Rauschenberg em Nova York ganhavam aí espaço e consideração de idêntica grandeza. **BRAVO!** nasceu e cresceu cosmopolita, está à vontade em qualquer praça cultural: os elogios a sua originalidade e o interesse em vê-la editada em outras línguas e países se expressam em cartas e e-mails à redação que chegam de todos os continentes, em todas as línguas.

A revista continua a ser o resultado de uma forma de proceder, mais, muito mais, que de uma atividade específica. Poucas pessoas a fazem, trabalha-se muito em todos os setores da empresa, mas a idéia de *esforço* é tabu: tudo que eventualmente o requer é eliminado como impróprio. Não só se tolera largamente toda discrepância, opinião e comportamento, como se estimula sua expressão. Não se investe em uma suposta "tensão criativa", em tensão nenhuma, aliás, e as responsabilidades são mais as que cada um se determina do que o resultado de ordenações hierárquicas ou de importância – estas, tênues como não se tem notícia em nenhuma redação conhecida neste país. Os "corpos estranhos", e não os houve, seriam só aqueles incapazes de aceitar, tolerar, amar e passar a luz ao leitor. Bernardo Bertolucci diz adiante que a verdade da arte está na entrega, e que aí não há esforço – só a determinação do amor. Não por acaso, sua entrevista é a capa desta edição de aniversário: seu cinema é a arte da entrega, e **BRAVO!** é a entrega da arte, que não se esgota no seu tema. Como o que indica e seleciona, **BRAVO!** há de tornar-se uma referência de procedimento, de como fazer o que mais se quer e – o mais difícil, o mais temido, o mais negado – aceitar a certeza de dar certo. Então a vida e as relações neste preciso tempo e espaço poderão fazer jus ao grito que dá nome à mais amada revista do país.

FOTOS KIKO COELHO

MERCADO ABERTO

Respeito ao leitor

BRAVO! nega as pesquisas e prefere a verdade

Por Jorge Caldeira

Tive meu primeiro contato com **BRAVO!** há pouco mais de dois anos, quando era ainda uma idéia em estado de nascença, sem forma e sem cor. O que havia nela que me atraiu? Sobretudo, a crença na existência de inteligência onde o "mercado" dos produtores culturais não a enxergava. Inteligência suposta em você, caro leitor que me lê neste momento, e que lhe era negada.

Simples ofensa, atrás da qual se esconde um mundo. Porque, afinal, guarda atrás de si todo um modo de conceber relações – e que é objeto de muitas construções. Um dos argumentos comuns entre fazedores de revistas, na época, eram as pesquisas de mercado, que não detectavam inteireza moral, capacidade de julgamento próprio sobre cultura, no público brasileiro. Contra tal resultado, os fundadores de **BRAVO!** tinham apenas uma intuição, na qual apostavam: as respostas "erradas" vinham antes de perguntas mal feitas.

Uma das "unhas" que separam as seções de **BRAVO!**: ao separar, seleciona; ao selecionar, une

Estatisticamente, o Brasil não "poderia" ter uma cultura própria. País onde campeia a baixa escolaridade, com uma pobre herança visual (não existe um simples desenho em caderno de criança de São Paulo ou seus habitantes antes de 1810), onde as universidades fizeram estréia apenas neste século. Mas que produziu Villa-Lobos, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Nelson Rodrigues, Tarsila do Amaral. Como conseguiu? O Brasil é um país onde qualquer pessoa ainda pode ter ligações diretas com a vida eterna da arte, passando por escolas imemoriais, atemporais. Mestre Didi, Cartola, Ascenso Ferreira, Adoniran Barbosa são apenas algumas das faces visíveis de uma riqueza monumental desta cultura brasileira.

Na igualdade substantiva entre escritores e leitores está o fundamento da existência da revista **BRAVO!**

A estatística, entre nós, lida apenas com um extrato da produção cultural brasileira – e da capacidade dos brasileiros. Ela es-

conde você, leitor inteligente. Não enxerga sua transcendência, a capacidade de ver além. Daí seus erros impressionantes, que o sucesso de **BRAVO!** vem tratando de desmentir a cada mês.

A grande tarefa de **BRAVO!** nestes dois anos vem sendo a de recriar uma relação com leitores em que estes são tratados como merecem: plurais, inteiros, com gosto próprio, capazes de decidir por si. Não parece, mas, por trás dessa idéia, existe um monumental ganho sociológico. A intuição inicial implicava uma crença funda: a existência de gosto cultural independente entre os cidadãos. Parece bobagem falar nisso – mas a verdade é que a questão não é assim tão simples.

A história da imprensa brasileira não é exatamente a história da imprensa ocidental, em que ela se desenvolveu como um apanhado de opiniões relevantes de cidadãos comuns, para que os leitores, também cidadãos, formassem as suas. Surgiu como negócio privado, atacado como reunião do mau gosto ou dos preconceitos comuns, diluidora da verdadeira cultura. No Brasil, nasceu como canal de comunicação entre o Estado e a sociedade.

> Esta revista nasceu da crença funda na existência de um gosto cultural independente entre os cidadãos

Todos os órgãos de imprensa da primeira metade do século passado eram extensões de agrupamentos políticos, veículos de catequese partidária. Trabalhavam sobre um pressuposto: a sociedade era amorfa, a única estrutura substantiva da nação era o governo. E, portanto, não lidava com cidadãos iguais, mas clientes que precisavam apenas ser informados do que se decidia alhures, em seu nome.

Salvo engano, o primeiro jornal a fugir desse esquema foi *O Estado de S. Paulo*, fundado para defender idéias – e depender de seus leitores, da fiel colheita de suas idéias, não da transmissão dos louvores e ganho dos favores do governo do dia.

Parece absurdo trazer as idéias dos séculos para a efeméride do dia, mas você, leitor de **BRAVO!**, saberá temperar eventuais exageros deste ensaísta. Assim são as coisas da imprensa: escrevo imaginando-o, para você imaginar comigo. Imagine, pois, que não é em qualquer texto que posso tratá-lo com a intimidade e grandeza de um cidadão. Em geral, recomenda-se a fórmula norte-americana: tratar o leitor como um adolescente idiota, que seria a média de todos eles. Tal regra, miserável necessidade em política, é fatal em estética. Pior ainda, no modo como é empregada neste Brasil, é construtora de um rebaixamento moral dos cidadãos que não corresponde à realidade.

Nega, acima de tudo, a igualdade substantiva entre os homens sobre a qual se construiu a idéia de democracia. Uma igualdade que existe para além das diferenças que qualquer idiota pode perceber. Uma igualdade que não está naquilo que a sociedade oferece como oportunidades, mas no que pode construir como futuro. Pois tal igualdade substantiva tem, no Brasil, uma forma que ainda não fomos inteiramente capazes de transformar em forma artística. Mostro um dado, que não me canso de repetir. O Brasil realizou 50 eleições nacionais – só a Inglaterra e os Estados Unidos fizeram mais, com a diferença de que a participação popular foi muito menor nesses países. Esse fato não é herança ibérica – basta ver a pobre história eleitoral de Portugal ou da Espanha. Não é latino-americana. É brasileira e própria.

O fato grita: somos substantivamente capazes de democracia. Nós gritamos: "Não é possível, não acredito". Assim são as pesquisas "racionais", negando os leitores. Destinam-se a provar como impossibilidade a independência de gosto, a tradução estética da opinião – exatamente a crença que aquele que fez a pergunta embutiu nela, não daqueles que respondem.

Na igualdade substantiva entre escritores e leitores está todo o fundamento de **BRAVO!**, toda a justificativa de esforço para fazer sempre o melhor, não o "médio". Está também uma tentativa: mostrar que nossa vida cultural tem seus próprios caminhos em construção. Temos uma cultura democrática de um modo que ninguém no mundo pode se dar ao luxo: transitando entre esferas que a muitos olhos parecem intransponíveis (e que, por isso, é trânsito não suposto em questionários), mas que atravessamos chupando Chicabom. Por isso **BRAVO!** pôde apostar numa inteireza, com a qual a tentativa de entender o mundo como segmentação não consegue lidar – e que você, leitor, restitui como força e esperança aos colaboradores da revista que procura mostrá-la. Esta crônica, por isso, é para agradecer a rara comunhão tornada possível neste espaço.

QUINTESSÊNCIAS

De regras e exceções

Em **BRAVO!** cultura é seleção e não tagarelice

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

"Existe a regra e existe a exceção", especificava Jean-Luc Godard num dos monólogos de *JLG/JLG*: "Existe a cultura – que faz parte da regra – e existe a exceção – que faz parte da arte". A revista **BRAVO!**, há dois anos, vem buscando identificar os momentos em que a regra é maior que a cultura e a exceção menor que a arte. Exceções que confirmam a regra? Que cada um escolha seu exemplar preferido; são já 24 números publicados.

A própria existência de **BRAVO!** representa em si uma petulante exceção a uma regra clássica, que teimava em estabelecer o dilema – que se revelava, no fundo, terminal – de um impossível equilíbrio entre jornalismo e cultura. **BRAVO!** sempre foi fiel a uma espécie de confiança radical na felicidade de seu projeto: ao contrário de tantas tentativas que reduziam a descrição da cultura a um conjunto anêmico de resenhas acadêmicas, **BRAVO!** foi original até ao provar que sabia como inovar. E, ao contrário de publicações que se orgulham em manter partes muito pouco delicadas de sua anatomia presas ao leitor – e em repetir o lema desse vínculo como uma insuperável compulsão anal –, **BRAVO!** fez de seu próprio nome ao mesmo tempo a definição de uma escolha e o esboço de uma ética: para a revista, cultura é essencialmente seleção, não tagarelice.

> A revista respeita o texto do autor não como se receia um fetiche, mas como se admira uma solução

Essa seleção – cujo princípio é a base de sua serena coerência como publicação – é freqüentemente mal compreendida: a inclusão de qualquer tema em suas páginas nunca foi evidência de uma aprovação obtusamente generosa, mas da simples constatação crítica de sua pertinência. Pôr em discussão é diferente de festejar. O mérito, em **BRAVO!**, é efeito de seu mero reconhecimento como tópico, nunca da mais-valia de sua retórica. O importante é que a celebração, aqui, é menos um sistema que uma atitude, menos um método que uma disposição, menos uma linha editorial que uma aventura. Em **BRAVO!**, a celebração é simplesmente uma forma de se ler o mundo; uma opção por certa apresentação da cultura que não exclui a crítica – só exclui a indiferença e suas miopias.

Há em **BRAVO!** uma clara afeição pelo diálogo entre excelências: a excelência do texto e a excelência do tema. Para **BRAVO!**, tratar exclusivamente do que valha a pena não é só uma diretriz tática, mas uma urgência. Talvez seja essa atenção constante pelo essencial que também defina sua relação tão formal com a palavra impressa: **BRAVO!** é uma revista que respeita o texto não como se receia um fetiche, mas como se admira uma solução.

Gráfico do *Bravograma*: sobe-e-desce que vai do bom ao melhor respeita o tempo e o juízo do leitor

E, além de tudo isso, para pessoas que não estão acostumadas a isolar do exercício livre das idéias certo saudável apetite de satisfação formal, **BRAVO!** continua cada vez mais estimulante: poucas revistas se dedicaram à cultura com tanta arte. A oposição entre a exceção e a regra se transforma num flerte: **BRAVO!** comemora seu segundo aniversário com uma paginação que comprova cada vez mais uma saborosa vingança do neoclássico sobre o pós-moderno. Uma vingança que faz questão de substituir o efeito pela eficácia e a estratégia pelo tato.

Dois anos – mas com um corpinho de vinte.

O ANTILEVIATÃ

Pacagaios e mapapacos

Quando a banalidade imita o pensamento

Por **Olavo de Carvalho**

James Bryce, no fim do século passado, observou que, para a elite brasileira, as palavras eram mais reais do que as coisas. Transcorrido um século da visita do diplomata inglês, temos de admitir que o verbalismo assinalado por ele não é apenas o hábito de um grupo social localizado. O culto das palavras, uma hipersensibilidade às harmonias sonoras que chega a distrair do curso do pensamento, a idolatria da técnica verbal vista como o supremo sinal de inteligência a despeito do conteúdo ralo ou nenhum são constantes da mentalidade brasileira, independentes dos grupos e classes, das épocas e situações.

Quem hoje em dia assista na televisão a entrevistas de intelectuais e políticos se surpreenderá – caso não esteja ele próprio contaminado a ponto de não notar nisto nada de anormal – com o fato de que seja possível criar tantas opiniões com tão poucas idéias. Mais surpreendente ainda é a capacidade que essas criaturas têm de reproduzir os mais tontos lugares-comuns com a fisionomia concentrada de um pensador que impusesse a seu cérebro as provações dolorosas de uma sondagem intelectual profundíssima. Abaixando o volume e contemplando esses senhores na pureza da sua expressão visível, diríamos que cada um deles é um Leibniz a enunciar as sutilezas do cálculo infinitesimal ou um Swedenborg a surpreender os incrédulos com a descrição dos mundos celestes. Aumentamos o volume e percebemos que estão apenas falando mal ou bem do governo. Um dia vi na TV Cultura o sapientíssimo Paulo Freire. Tinha o cenho franzido, as mãos em garra, o olhar fixo na distância como quem divisasse no horizonte uma verdade longamente buscada. Tudo isso para soltar esta jóia: "Devemos ser tolerantes – mas não com os nossos inimigos". Mesmo ouvida com a maior boa vontade, essa frase nada mais significa senão que devemos chamar a intolerância de tolerância.

O que mais impressiona nesse fenômeno é a precisão, a arte mesmo, com que, no Brasil, quem não tem nada a dizer sabe imitar, na entonação das frases e no suporte gestual, o estilo dos sábios e profetas.

Um sintoma característico é o modo nacional de ler poesia. O teste decisivo do valor poético é a paráfrase em prosa, a explicitação do sentido (ou sentidos) do verso. Um só verso deve conter muitas sentenças em prosa, compactadas na unidade indissolúvel de música e significado. "*Life is but a walking shadow*" ou "Transforma-se o amador na coisa amada" contêm filosofias inteiras. Um público universitário não poderia prosternar-se de adoração devota ante

CRÍTICA

DE CAMAROTE

CDs

NOTAS

ATELIER

um verso como "Amor morto motor da saudade" se notasse que significa apenas que o poeta sente falta de sua ex-namorada – e, pior ainda, se percebesse que um sentimento banal não se torna mais valioso por vir empacotado na aliteração "tô-tô-mô-mô". Portanto, ele evita notar isso. Contorna a questão do valor poético recusando-se a fazer a paráfrase desmistificadora e, para sustentar a ilusão, atribui à poesia o estatuto de um mistério excelso que não deve ser profanado pelo exame racional – sendo a palavra *racional*, aí, pronunciada em tom de infinito desprezo. O puro jogo sonoro, a coceirinha nos ouvidos, torna-se o emblema de uma ciência secreta, inacessível ao comum dos mortais. A mistificação nada pode sem a ajuda da automistificação.

O teste decisivo do valor poético de um verso é a sua paráfrase em prosa, que vai lhe explicitar o sentido

Diante de semelhante fenômeno, um observador severo e isento diagnosticaria na classe letrada nacional um caso de psitacismo endêmico. Erraria, no entanto. A habilidade dos psitacídeos esgota-se no mimetismo sonoro, ao passo que a conduta aqui mencionada comporta igualmente um essencial componente muscular e gestual, sobretudo no que concerne à reprodução das expressões mais finas do rosto humano. Isto não há papagaio que faça. Para chegar a tanto, é preciso acrescentar às potências vocais dessa ave a desenvoltura cênica e malabarística do outro animal emblemático da fauna mental brasileira: o macaco. Sim, a arte nacional da imitação é tão rica, que não pode ser simbolizada por um animal só, mas exige um bicho composto, macaco e papagaio ao mesmo tempo: o papaco ou macagaio, também chamado papamaco, pacagaio ou mapapaco. O nome pode variar tanto quanto as manifestações onimodas da criatura mesma. Deixo-o aos cuidados dos cultores de combinações sonoras não substancialmente mais revelantes que "tô-tô-mô-mô" e resumo meu argumento declarando que, qualquer que seja o caso, o sentido da maior parte dos ditos e escritos em circulação no país só pode ser apreendido mediante um conceito que sintetize, num termo único, macaquice e papagaiada.

Vinhetas das seções da revista: hierarquia de inclusões

SEMPRE ALERTA

Erros de futuro

As gafes monumentais que fizeram história

Por **Sérgio Augusto**

No começo da década, o *Jornal do Brasil* raramente conseguia passar uma semana sem ouvir o que Namur tinha a dizer. Acreditava-se, na redação daquele diário carioca, que Namur (não confundir com Namor, o Príncipe Submarino dos quadrinhos) tivesse o condão de prever o futuro e mudar a vida de qualquer um de nós por meio de números e cálculos cabalísticos. Namur, que, na realidade, nasceu com o nome de

Marcos Bordallo, é, ou era, tarólogo e numerólogo. Faço a ressalva porque nunca mais o vi cometendo previsões no *JB* ou em qualquer outro veículo. Que eu saiba, nem sequer na revista *Caras* ele foi visto dando palpites sobre o fim do milênio. Desconheço a razão do seu sumiço, mas não ficaria surpreso se o seu ostracismo se devesse ao acúmulo de mancadas por ele cometidas no início de 1992, depois de aconselhar o então presidente Fernando Collor de Mello a suprimir o "de" entre o Collor e o Mello, para que, influenciado por um novo número, pudesse sair do isolamento político em que se encontrava e evitar outros escândalos.

"Só um miolo-mole espera algo dessa carruagem sem cavalo", escreveu sobre o automóvel uma revista

No primeiro domingo de fevereiro de 1992, o *JB* estampava na oitava página do primeiro caderno a seguinte manchete: "Numerólogo prevê que governo Collor vai dar certo". Ou o tarô de Namur era tão pouco confiável quanto a sua tabela numerológica ou ele estava querendo puxar o saco do presidente. Nenhuma dessas hipóteses, aliás, é excludente, desconfiança reforçada com o que o tarólogo declarou, na mesma reportagem, sobre o caráter e as possibilidades numerológicas de cada um dos ministros da época. Lembram-se do João Santana, ministro da Infra-Estrutura e antipático a não mais poder? Pois Namur o definia como "um homem seletivo em seus relacionamentos". Santana podia ser uma porção de coisas, inclusive simpático entre seus íntimos, mas seletivo em seus relacionamentos não era, mesmo, ou jamais faria parte da corja collorida, correto?

Assim que ficou meridianamente claro que a predição de Namur fora, no mínimo, uma pixotada ou, então, uma fraude pura e simples, recomendei sua inclusão nos anais do Instituto de Expertologia, entidade informal, diria mesmo simbólica, fundada por Christopher Cerf (antigo editor da revista de humor *National Lampoon*) e Victor Navasky (diretor do semanário *The Nation*), para entesourar o asneirol de expertos do mundo inteiro em todas as épocas. Outras mais, no devido tempo, pretendo indicar àqueles dois besteirólogos, cujo patrimônio de disparates tornou-se acessível a qualquer interessado por meio de um livro, *The Expert Speak*, adequadamente identificado como "um compêndio de desinformação autorizada" e há meses atualizado para uma segunda edição. Temos muito o que exportar em matéria de tolices timbradas por supostos entendidos em determinado assunto. E, se fôssemos nos ater a pessoas ou fenômenos de renome internacional, não poderia faltar aquele técnico de futebol pernambucano que, nos anos 50, reprovou um jovem jogador chamado Pelé, por considerá-lo "um crioulinho magrinho" e nada mais, nem o chefe de vendas da Odeon em São Paulo, Osvaldo Guzoni, que não só achou a gravação de *Chega de Saudade*, com João Gilberto, "uma merda" como também quebrou o disco e profetizou o seu pronto esquecimento pelas pessoas de bom gosto.

Poucas coisas dão mais prazer aos comuns mortais que os equívocos dos especialistas. E quanto mais arrogantes e peremptórios eles são, maior o desfrute. Até hoje o mundo inteiro rola de rir com as reprovações de que foram vítimas alguns dos mais bem-sucedidos inventos humanos, como a máquina de escrever ("apenas uma curiosidade mecânica", sentenciou o *Penman's Art Journal*, em 1887), a luz elétrica ("quando a Exposição de Paris fechar, ninguém mais ouvir falar nela", vaticinou o professor de Oxford, Erasmus Wilson), o automóvel ("só um miolo-mole poder esperar algo de uma carruagem sem cavalo", arbitrou a revista *The American Executive*), o fonógrafo ("um metal insensível e ignóbil", segundo Jean Boillaud, da Academia Francesa de Ciência, em 1878), os raios X ("uma mistificação", para lorde Kelvin, físico da Real Sociedade Britânica de Ciência), o avião ("um brinquedo interessante, mas sem qualquer utilidade militar", na visão do marechal Ferdinand Foch, professor de estratégia da Escola Superior de Guerra da França), o submarino (condenado pelo escritor H. G. Wells), o cinema (esnobado como uma curiosidade sem futuro comercial por seu próprio inventor), a televisão (reprovada, nos mesmos termos, pelo *The New York Times*, em 8 de abril de 1927), o foguete ("uma idéia essencialmente impraticável", pontificou a revista científica *Nature*, em 1936) e o rock'n'roll ("até julho sai de moda", previu o *Variety*, no início de 1956).

A exclamação que proclama um princípio: é bom se vale a pena

O mais cruel — ou o mais divertido — é que muitos desses experts ainda estavam vivos quando foram fragorosamente desmentidos pelos fatos. Não faço a menor idéia de como conseguiam sair à rua e encarar os outros o executivo que em 1928 reprovou, num teste na Metro, o genial Fred Astaire ("Não sabe representar, nem cantar e é careca, mas dança um pouco"), a chefe da agência de modelos que em 1944 recomendou a Norma Jean Baker que fizesse um curso de secretária ou se casasse (ela, desobediente, preferiu investir na carreira de atriz, com o nome de Marilyn Monroe) e o bambambã da gravadora Decca que, em 1962, descartou-se de quatro cabeludos de uma banda de rock (sim, eram os Beatles) com o seguinte piparote: "Não gostamos do som de vocês. Além disso, conjunto de guitarristas não tem futuro". Por sorte, suas identidades se perderam na poeira do tempo, permitindo que seus túmulos se livrassem de grafites infamantes e seus descendentes, de vários tipos de constrangimentos.

Outros, muitos outros, não tiveram a mesma felicidade. A França inteira, e depois o resto do planeta, ficou sabendo que, em 1939, o escritor francês Alphonse de Chateaubriand considerava Hitler um homem extremamente bondoso. Oito anos antes, o então presidente da Alemanha, marechal Hindenburgo, achava que o futuro führer alemão nunca chegaria a chanceler, asserção tão arriscada quanto a que o rei Luís 16 fizera sobre a índole pacífica de seus súditos ("O povo francês não é regicida") meses antes de ser deposto e guilhotinado pelos regicidas que tomaram a Bastilha. O almirante William D. Leady, chefe do gabinete do presidente Harry Truman, ainda estava vivo quando o que proclamara em maio de 1945 — "A bomba atômica nunca explodirá, e digo isso como perito em explosivos" — explodiu dois meses depois. Morto só de vergonha ficou o major George Fielding Eliot na manhã de 7 de dezembro de 1941, quando, contrariando o que ele vaticinara dois anos antes ("Um ataque japonês a Pearl Harbour é uma impossibilidade estratégica"), os japoneses bombardearam a base naval americana no Havaí. Gary Cooper passou 23 anos aturando o olhar de chacota a que fez jus por ter profetizado que *...E o Vento Levou* seria o maior fracasso da história de Hollywood.

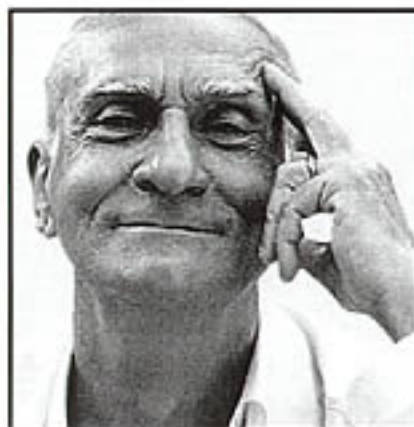
Em 1927, o *The New York Times* decretou para seus leitores que a televisão era uma invenção sem futuro

O nosso Namur, portanto, não apenas não está só como acompanhado por ilustres companhias — algumas ilustríssimas, como Émile Zola (que, quando Baudelaire morreu, declarou: "Daqui a cem anos, os livros de literatura francesas só mencionarão *As Flores do Mal* como mera curiosidade") e Manet (que sugeriu a Monet que pedisse a Renoir que desistisse da pintura) — e de ter sido esquecido pela mídia neste final de milênio; caso contrário, já estaria por aí expondo-se ao ridículo de que nenhuma cassandra apocalíptica consegue escapar. Até nessa categoria, teria companhias notáveis, como a do historiador Henry Adams e do magnata da imprensa Henry Luce, fundador da revista *Time*. Adams previu, em 1902, que o mundo acabaria em 1950. Luce agendou o Juízo Final para 1967. Mas, em 1967, o mundo só acabou mesmo foi para ele. Os deuses sempre foram dados a ironias.

ENSAIO

O VISIONÁRIO

Arcaicas lavouras

É possível fazer uma arte brasileira e universal

Por **Ariano Suassuna**

Escrevi minha primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*, aos 20 anos, em 1947. Dez anos depois, resolvi reescrevê-la; mas o texto resultante da nova experiência só foi publicado em 1964 pela Editora da Universidade Federal de Pernambuco.

Entretanto, mesmo depois da publicação, a peça nunca foi encenada em teatro. Até que, em 1994, 30 anos depois de seu aparecimento sob forma de livro, Luiz Fernando Carvalho me procurou para ver se, juntos, poderíamos adaptá-la para a televisão.

Eu não me entendera bem com o pessoal que primeiro viera procurar-me para trabalho parecido. Se não me engano, era ainda a década de 60, e os que me procuravam estavam com duas idéias que me chocaram: queriam que eu aceitasse os cacoetes de linguagem que normalmente são apresentados em tais casos, como "sotaque nordestino", e pensavam em introduzir música de guitarra, música americana de má qualidade, no meu universo teatral e literário. Não concordando eu com tais barbaridades, recusei-me a continuar as conversações, e a idéia morreu ali.

Mas, com Luiz Fernando Carvalho, desde o começo, foi tudo muito diferente. Entre outras coisas lembrei a ele que a linguagem escrita não é uma reprodução, é uma recriação da falada; que, nos meus textos, eu procurava ser fiel ao espírito, e não à letra, da linguagem oral e que, por isso, a meu ver, os atores – fossem mineiros, gaúchos ou paulistas – deveriam falar como em seus locais de origem: a única coisa que eu pedia era que não adotassem modismos caricatos, fossem nordestinos, mineiros, paulistas ou cariocas.

Minhas peças sempre quiseram ser visceralmente brasileiras e não se adaptam a uma encenação de estilo europeu

Quanto à música, antes mesmo que eu falasse no assunto, Luiz Fernando Carvalho logo foi dizendo que sua intenção era usar a do Quinteto Armorial e pedir a Antônio Madureira que se encarregasse da trilha do espetáculo.

Além desses dois pontos, conversamos muito sobre como iríamos adaptar a peça caso chegássemos, mesmo, a encená-la. Eu disse a ele que, durante todos aqueles anos que iam de 1947 a 1994, meu sonho, no teatro, continuava a ser o de realizar um texto brasileiro a partir dos folhetos da literatura de cordel. Por isso, fizera, já, diversos apelos: queria ver minhas peças recriadas por encenadores, cenógrafos, atores e figurinistas que partissem, para seu trabalho, de espetáculos populares brasileiros, como o auto de guerreiros ou o cavalo-marinho. Desde moço, meus textos teatrais pretendiam ser visceralmente brasileiros, de modo que minhas peças não se adaptavam a uma encenação convencionalmente européia, realista e ocidental. Eu sonhava com uma montagem criadora e livre, que, como o texto, se fundamentasse na invenção dionisíaca e forte dos nossos espetáculos populares.

Luiz Fernando Carvalho e Raduan Nassar são dois artistas que me fazem continuar acreditando no povo brasileiro

Era verdade. Durante todos aqueles anos, eu sonhava ver os encenadores e atores de minhas peças entregues a um trabalho de recriação e de amor ao espetáculo popular brasileiro. Acreditava que, baseados em meus textos, deveriam partir para um outro espetáculo – mágico, festivo, com músicas, danças, máscaras, bichos e demônios. A beleza das nossas roupagens: os gibões de vaqueiro, cheios de joelheiras e bordaduras, verdadeiras armaduras de couro pardo; as moedas e estrelas de prata dos arreios e chapéus de couro; as esporas, com suas rosetas aguçadas; as roupas de marujo da Nau Catarineta; os reis e guerreiros, vestidos de túnicas e mantos cravejados de espelhos e lantejoulas e com as cabeças ornamentadas com chapéus que parecem templos do Sião ou mitras de bispos; as roupas litúrgicas da igreja ou dos militares; a roupa solene e cômica do doutor; e bichos fabulosos, como a onça da serra, o touro mão de pau, a vaca do burel, a jumenta, a cobra e o jaraguá.

Disse ainda a Luiz Fernando Carvalho que fora presenteado por minha querida amiga Maureen Bisiliatt com duas fotografias de auto de guerreiros que eram uma bela ilustração plástica de tudo o que eu falava. Pelas palavras com que me respondeu, vi logo que havia entre nós uma impressionante unidade de visão. Disse-me que, na tela, o espetáculo seria em cinco blocos – o que coincidia com os cinco episódios da tragédia grega. E como, no texto original da peça, havia um coro que tocava e cantava, levou consigo as fotografias de Maureen, pois pretendia que, com base nelas, o figurinista vestisse os cantores e músicos que o integravam.

Juntos, fizemos a adaptação. E, depois de alguns meses de trabalho intenso e dedicado por parte dele e de seus colaboradores, *Uma Mulher Vestida de Sol* (peça que nunca fora montada em teatro) apareceu na televisão; e eu pude, afinal, ver, com peça minha, um espetáculo que não apenas satisfazia, mas excedia o sonho que eu mantivera aceso durante todos aqueles anos. Por motivos alheios à vontade de Luiz Fernando Carvalho, o espetáculo foi um pouco prejudicado pelos cortes que lhe foram impostos pelos horários curtos da televi-

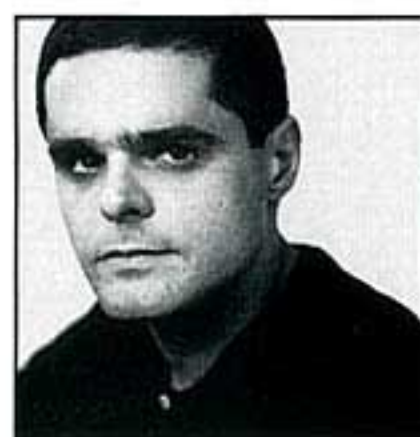
O "B" de um logotipo que já faz história: a história dos bons vencedores

são. Ainda assim, o jovem cineasta deixou sua marca em tudo – e alcançou um belo resultado, tanto pelas roupas criadas a partir das fotografias de Maureen Bisiliatt como pela representação corajosa e fiel dos atores: entre os personagens, existe um, Joaquim Maranhão, homem bruto, mau e traiçoeiro; foi encarnado, com grande força e dignidade, por Raul Cortez; e, como uma espécie de encarnação demoníaca, fazia sua primeira entrada em cena montando num touro de bumba-meu-boi, imagem da brutalidade desencadeada contra sua filha Rosa – criada por Tereza Seiblitz em comovente desempenho. O que imaginara sobre a linguagem deu certo: no espetáculo, havia de nordestinos a gaúchos; e todos levantaram o universo da peça com uma fala dotada de grande unidade. Aliás, todo o naipe de atores foi de primeira linha e conseguiu criar para a peça um ambiente trágico, poético e de encantação que deu grande força a todo o espetáculo.

Por tudo isso, serei sempre grato a Luiz Fernando Carvalho, que agora está concluindo um filme fundamentado no romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Considero este livro uma obra-prima da literatura de língua portuguesa. E, com o que conheço de Luiz Fernando Carvalho, tenho certeza de que o filme estará à altura do livro. O que me dá uma imensa alegria: porque ambos participam do grupo de artistas que nos fazem continuar acreditando no povo brasileiro e no Brasil real – aquele que muito pouco tem a ver com as imposturas do Brasil oficial.

NOVAS MITOLOGIAS

Tristes trópicos

São Paulo ainda não envelheceu, mas já é ruína

Por Fernando de Barros e Silva

É justamente famosa a abertura do capítulo sobre São Paulo incluído nessa obra monumental de Claude Lévi-Strauss – os *Tristes Trópicos*: "Um espírito malicioso definiu a América como sendo uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poderíamos, com mais razão, aplicar essa fórmula às cidades do Novo Mundo: vão do frescor à decrepitude sem se deterem no antigo".

Acabei voltando a essas páginas, publicadas em 1955, depois de tê-las conhecido há mais ou menos 15 anos, na universidade, um pouco ao acaso, motivado por um passeio noturno pelo Centro de São Paulo, no último dia 7 de setembro. Passeio para mim inédito, que fiz entre curioso e amedrontado, com um grupo de seis amigos (dois homens e quatro mulheres, além de mim), guiados todos por Vincenzo Scarpellini, designer italiano, nascido em Roma, há três anos morando no Centro de São Paulo.

Era feriado, e São Paulo torna-se, nessas ocasiões, quando todos dela fogem em intermináveis filas indianas para o litoral, uma cidade subitamente agradável, quase civilizada. Ali, no entanto, por onde iríamos andar, o feriado não fazia muita diferença. A rotina de miséria, prostituição e drogas não muda muito nas datas cívicas. Já passava da meia-noite quando saímos da praça da República. Tomamos a rua Barão de Itapetininga, chegamos ao Teatro Municipal, atravessamos o viaduto do Chá, dobramos à esquerda mais adiante, em direção ao largo São Bento, onde fica o mosteiro, estranhamente próximo à Bolsa de Valores. Fomos ao viaduto Santa Ifigênia, ficamos uns minutos observando de cima um vale do Anhangabaú ermo e silencioso (onde havia uns poucos skatistas) e então iniciamos a volta. Cruzamos o Pátio do Colégio, onde está a Casa de Anchieta, coração da cidade, e apenas contornamos a praça da Sé, que evitamos atravessar porque, segundo nosso "guia", "por ali era um pouco perigoso". Foram duas horas de caminhada, talvez um pouco menos, embora nada indicasse a passagem do tempo.

O temor de ser assaltado, que, desde o início, escondi comigo, um pouco envergonhado pela tranqüilidade com que meu amigo italiano, já habituado ao percurso, ia nos conduzindo, paulatinamente se dissipou, dando lugar a uma mistura de encantamento e calma, além de certa melancolia. Diz-se dos cemitérios que provocam terror, mas que, uma vez transpostos os muros que o separam da vida, tornam-se um lugar subitamente acolhedor; foi um pouco assim que me senti: pisando a terra dos mortos. Não havia viva alma pelas ruas, e os postos policiais, escassos, pareciam tomar conta de si mesmos. Catadores de papel, misturados aos entulhos que recolheram de dia, dormiam nas beiradas dos calçadões, agrupados. Dois mendigos preparavam seus cachimbos de crack, indiferentes à nossa passagem, uns outros, poucos, dormiam enrolados em si mesmos ou em restos de pano. Até a miséria parecia banida do Centro histórico de São Paulo, empurrada para o seu entorno, e sua ausência sinalizava uma violência a mais de uma série cometida em nome de uma idéia postiça de progresso.

> Para Lévi-Strauss, "as cidades do Novo Mundo vão do frescor à decrepitude sem se deterem no antigo"

> O ponto que exclama e reclama clareza: bravo é o verbo!

> São Paulo, cada vez mais, se parece com "uma obra em regresso" que foge de si mesma continuamente

Vincenzo, com seu olhar treinado e educado na civilização, ia nos mostrando as incongruências arquitetônicas, o acúmulo de décadas cristalizado na paisagem mal resolvida, algumas maravilhas arcaicas das décadas de 20 e 30, outras tantas aberrações mais recentes que um dia aspiraram a ser um símbolo de modernidade. O efeito do conjunto era o de uma cidade fantasma, ou de um museu a céu aberto, mas paradoxalmente funcional em seu exemplo grandioso de desperdício histórico. Difícil não ver ali os frutos de um progresso basicamente predatório, de uma cidade que foi desalojando seus centros vitais à mercê de surtos imobiliários caóticos e negocistas.

No Centro fantasma que atravessamos estava à vista a obra de uma elite que é, diferentemente da mineira, da carioca ou da pernambucana – que viveram, cada uma a seu modo, o seu processo de formação secular –, muito jovem e permanece desenraizada, parte dela composta por migrantes pobres, preocupados apenas em se estabelecer na vida, de maneira selvagem e a qualquer custo. No Centro abandonado estão reunidas décadas de oportunismo comercial, de imprevidência administrativa e do "novo-riquismo" de quem nunca se preocupou de fato com a formação de uma identidade urbana estável, assentada sobre sua própria história e memória.

São Paulo, talvez mais do que qualquer outra cidade brasileira, tipifica a fuga desenfreada e desordenada para a frente, fuga essa que vai alimentando, na forma de escombros, o atraso do qual queria se ver livre. O resultado é uma espécie de presente fantasmagórico, que inviabiliza a um só tempo tanto a promessa do futuro quanto a lembrança do passado. Volto aos *Tristes Trópicos* de Lévi-Strauss, obra cuja genialidade fica mais visível conforme vão passando os anos. Diz ele a respeito das cidades do Novo Mundo: "Uma vez que são jovens, e extraem dessa juventude a sua essência e justificação, tenho dificuldade em perdoar-lhes o fato de não continuarem a sê-lo. A passagem dos séculos representa uma promoção para as cidades européias; para as americanas, a simples passagem dos anos é a degradação (...). Ao chegar a São Paulo, em 1935, não foi portanto a novidade o que primeiro me espantou, mas sim a precocidade dos estragos causados pelo tempo".

Há algo profético nessas linhas. A cidade que elas descrevem parece hoje, mais do que nunca, uma "obra em regresso" fugindo de si mesma. ▮

BRAVO!, o prêmio

A revista institui um prêmio anual que distingue o melhor da produção cultural no país

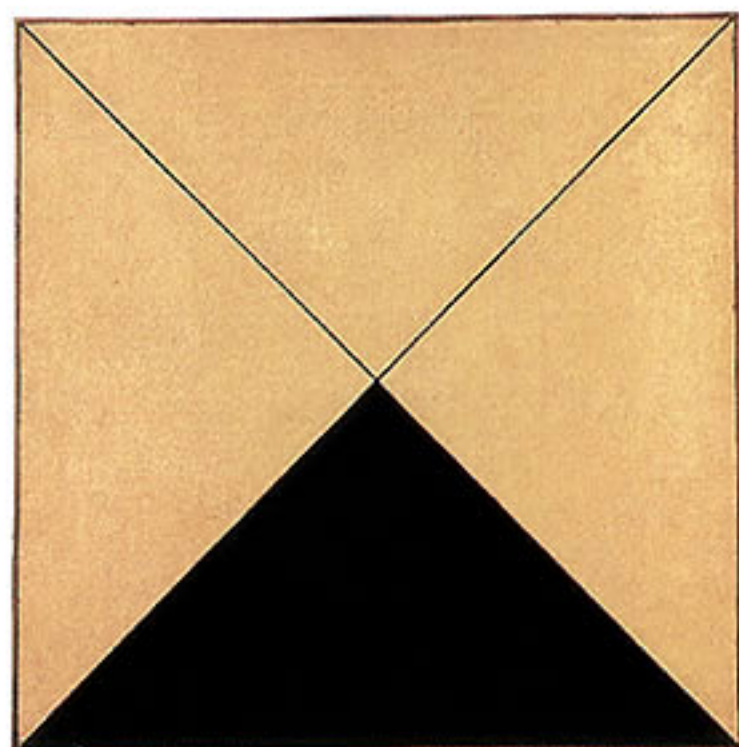
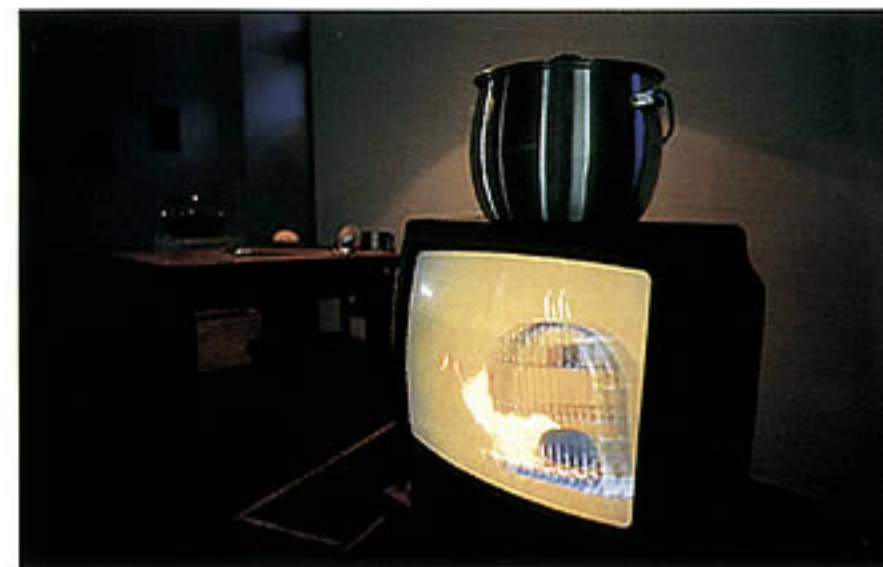
BRAVO! celebra seu segundo aniversário com a instituição do Prêmio **BRAVO!** de Artes e Espetáculos, a conceder-se sempre a cada aniversário da revista. O prêmio distingue o melhor da cultura produzida entre os meses de outubro do ano anterior e setembro do ano da premiação e nasce com a ambição de ser a mais importante e competente distinção do país na área. Tal ambição está plenamente ao alcance do melhor elenco de críticos e jornalistas jamais reunidos na imprensa nacional. São mais de cem pessoas, intimamente ligadas à cultura, que fazem uma revista única em seu apuro técnico e impecável na capacidade de informar com isenção, discernir com generosidade, julgar com equilíbrio. Esse é o colégio eleitoral de **BRAVO!**.

O prêmio surge sem alarde porque vem para ficar. À estrepitosa manifestação que costuma acompanhar as láureas dessa natureza, a revista opta, mais uma vez, pela paciente, refletida e madura avaliação dos leitores e dos produtores culturais do país. **BRAVO!** institui nas áreas de literatura, cinema, música, teatro, dança e artes plásticas uma distinção igualmente única. Como se verá nas páginas adiante e como se tem visto nestes dois anos, a revista prefere aplaudir aquilo de que gosta a vituperar o que rejeita. É uma postura com a qual nem todos concordam, mas que todos compreendem. E **BRAVO!** fez a opção preferencial pela compreensão.

Nas páginas seguintes, o melhor da cultura recebe o Primeiro Prêmio **BRAVO!** de Artes e Espetáculos.

Na colagem de Monique Schenkels, à esquerda, uma representação da vitalidade de **BRAVO!**, uma revista que tem na pluralidade e na diversidade um dos segredos de sua unidade. Esse é o espírito que anima o Prêmio **BRAVO!**

Um Brasil no visual

Arte Construtiva Brasileira, **Franz Weissmann e Oriana Duarte representam um ano de especial vigor das artes plásticas**

À esquerda, óleo de Mira Schendel, de 1962, presente na mostra de arte construtiva. Abaixo, *Encontro*, escultura de Franz Weissmann, de 1983. À direita, no alto, detalhe da instalação *O Barco: Fogão*, do projeto *A Coisa em Si*, de Oriana Diarte

Num período que foi pródigo em mostras com estrelas da arte internacional (o que inclui Picasso), o voto dos colaboradores de **BRAVO!** foi uma esmagadora celebração da arte brasileira. Pode ser que essa atenção reflita antes de tudo o entusiasmo com as oportunidades de reflexão sobre uma memória ou sobre uma produção que o país não soube ou não pode fazer na sua história recente. Oportunidades cuja qualidade e quantidade também se subordinam ao fortalecimento das instituições culturais.

As mostras de Flávio de Carvalho, a de José Antonio da Silva, de Lygia Clark e outras foram lembradas. Mas a exposição do ano é *Arte Construtiva Brasileira – Coleção Adolpho Leirner*, amostra privilegiada da melhor arte geométrica produzida no país, que ocupou sucessivamente os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nela também estavam obras daquele que foi considerado artista do ano, o escultor Franz Weissmann. Aos 88 anos, Weissmann teve há um ano a primeira retrospectiva de sua obra, com duas exposições simultâneas, no Museu de Arte Moderna do Rio e no Centro Cultural Banco do Brasil, com curadoria de Reynaldo Roels Jr., mostra que também foi vista em São Paulo. Nascido na Áustria (chegou ao Brasil com 10 anos), integrante nos anos 50 do concretista Grupo Frente, signatário do *Manifesto Neoconcreto* e mestre do construtivismo, Weissmann é um dos maiores escultores brasileiros do século.

A artista Oriana Duarte, nascida na Paraíba e radicada em Pernambuco, é a revelação. Bom sinal, seu nome teve numerosa concorrência, atestando a vitalidade da produção atual de jovens talentos. A originalíssima arte de Oriana pode ser vista atualmente em dois espaços paulistanos: no Panorama de Arte Brasileira, no MAM, e em *Nordestes*, no Sesc Pompéia. – VERA DE SÁ

Os Premiados

- **Melhor Exposição**
  Arte Construtiva Brasileira – Coleção Adolpho Leirner
- **Artista do Ano**
  Franz Weissmann
- **Revelação**
  Oriana Duarte

FOTOS DIVULGAÇÃO

Labirinto e clareza

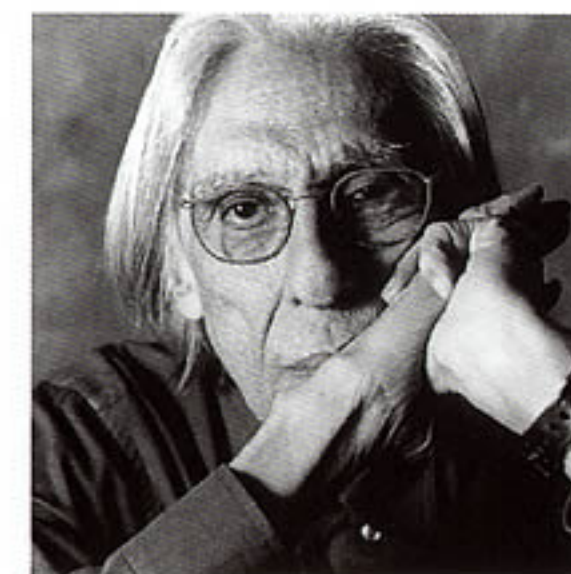
Borges, Fernando Monteiro e Ferreira Gullar foram os destaques de um ano de bons lançamentos

A *Obra Completa* de Jorge Luis Borges (1899-1986), cujo primeiro dos quatro volumes a editora Globo lançou em agosto do ano passado, foi o grande acontecimento editorial. Ao apuro técnico, somam-se traduções de qualidade. Um esforço à altura do autor que, "na era das rupturas, das revoluções e das vanguardas, cultiva a veneração aos maiores", como escreveu Hugo Estenssoro em **BRAVO!**.

BRAVO! abrigava nessa mesma revista um texto sobre Borges assinado por Fernando Monteiro, para quem o argentino entalha "portas de estranheza cuja promessa logo se esgota do outro lado". Esse Monteiro que arrosta o autor de *O Aleph* é a revelação literária do ano. Autor dos romances *Aspades, ETs, Etc.* (Campo das Letras, Porto, Portugal) e *A Cabeça no Fundo do Entulho* (editora Record), Monteiro, escreveu Wagner Carelli em **BRAVO!**, "se deleita na beleza do mundo sem derramar-se para fora de seu continente estético preciso, rigoroso, notável".

A mesma precisão e rigor que conferiram ao poeta Ferreira Gullar o prêmio pelo livro do ano. Depois de 12 anos sem publicar poesia, Gullar voltou com *Muitas Vozes* (José Olympio), para Bruno Tolentino, nesta **BRAVO!**, a confirmação da "voz poética mais típica e mais original desta segunda metade do século" no Brasil. – REINALDO AZEVEDO

Os Premiados

- **Lançamento do Ano**
  Obra Completa de Jorge Luis Borges (Globo)
- **Autor Brasileiro do Ano**
  Ferreira Gullar
- **Revelação**
  Fernando Monteiro

À esquerda, Borges, cuja obra completa é reeditada pela editora Globo; no alto, Ferreira Gullar, um poeta em sua maioridade; acima, Fernando Monteiro, a revelação fora do eixo Rio–São Paulo

FOTOS EDUARDO SIMÕES / LUIS SANTOS / EDUARDO SIMÕES

Os impecáveis

Beaux Arts Trio, John Neschling e Claudia Riccitelli fizeram soar as melhores notas da música

Os Premiados
- **Espetáculo do Ano**
  Beaux Arts Trio
- **Personalidade Musical**
  John Neschling
- **Revelação**
  Claudia Riccitelli

Concorrendo com apresentações bem votadas como a da Royal Concertgbouw Orchestra e a do violoncelista Mstislav Rostropovich, o título de Espetáculo do Ano fica com o Beaux Arts Trio, um dos mais prestigiados grupos musicais do mundo. As sempre impecáveis apresentações do trio tiveram, no Brasil, em agosto, a presença do violoncelista brasileiro Antonio Meneses, ele próprio votado como Personalidade Musical do ano.

Este título, porém, no conjunto de indicações, cabe ao maestro John Neschling, regente-titular da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Reconhece-se, assim, a atuação determinante de Neschling, que fez da instalação de uma sede para a instituição condição para assumir o cargo. O esforço resultou na construção, pelo governo do Estado, da Sala São Paulo, na reformada Estação Júlio Prestes, já um marco na história da música brasileira.

A sempre grata tarefa de apontar uma revelação viu-se aqui diminuída em seu risco pela substancial votação atingida pela cantora lírica Claudia Riccitelli. Aos 35 anos, e de volta aos palcos brasileiros há menos de um ano, depois de um "exílio" de dois anos, Riccitelli destacou-se em recitais como o *Réquiem* de Brahms e na apresentação de *Ressureição*, de Gustav Mahler. — JOSIANE LOPES

Ao lado, o Beaux Arts Trio (com Antonio Meneses ao centro); no alto, à esquerda, John Neschling, o comandante da Osesp; acima, Claudia Riccitelli: a música de concerto em sua melhor expressão

FOTOS PAULO FRIDMAN / EDUARDO SIMÕES / DIVULGAÇÃO

Rigor quadro a quadro

Os cineastas Ang Lee, Hector Babenco e Luiz Villaça mostraram por que vale a pena ir ao cinema

Tempestade de Gelo (1997), de Ang Lee, foi eleito o Filme do Ano. Uma das produções mais originais e desconcertantes do cinema norte-americano recente, fala de duas famílias que, no ano de 1973, vivem impasses típicos do fim da era Nixon e a ressaca da revolução sexual. Com um time de atores de primeira, ganhou do diretor a condução segura que já o consagrara em *Razão e Sensibilidade* e *Comer Beber Viver*.

Co-produção Brasil–Argentina–França, *Coração Iluminado*, de Hector Babenco, é o Melhor Filme Brasileiro. A obra mais biográfica do cineasta, não por acaso, é a mais apaixonada: refaz, em dois grandes blocos, a trajetória de um garoto que sai de Mar del Plata para trabalhar em Hollywood. Nas personagens que lhe cruzam o caminho – em especial, na interpretada pela ótima Maria Luísa Mendonça – está o grande centro dramático e sensível dessa trama bem construída e profundamente humana.

Os Premiados
- **Filme do Ano**
  Tempestade de Gelo
- **Melhor Filme Brasileiro**
  Coração Iluminado
- **Revelação**
  Luiz Villaça

Por sua estréia no surpreendente *Por Trás do Pano*, o diretor Luiz Villaça ficou com o título de Revelação. Um tratamento narrativo despretensioso e bem-humorado, de linhagem naturalista, permeia a história de uma atriz angustiada pela estréia de sua primeira peça importante. — MICHEL LAUB

Nesta página, de cima para baixo, o que de melhor se viu: Hector Babenco, diretor de *Coração Iluminado*; Marisa Orth e Luis Melo em *Por Trás do Pano*, de Luiz Villaça; Sigourney Weaver em *Tempestade de Gelo*, de Ang Lee

FOTOS EDUARDO SIMÕES / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Palco de gerações

Os veteranos José Celso e Sônia Oiticica e o jovem diretor Michel Bercovicht foram os pontos de luz no pano de boca

A montagem de *Cacilda!*, com texto e direção de José Celso Martinez Corrêa, foi apontada como o Melhor Espetáculo. Venceu pelas qualidades evidenciadas em algumas seqüências plástica e dramaticamente bem resolvidas, pelos instantes maiores do elenco feminino, por tudo, enfim, que conseguiu superar os exageros de direção. **BRAVO!** registrou assim o desempenho de José Celso: "O criador de *Cacilda!* é um inventor, não um leitor de analogias. A prova é a atuação finalmente impecável da ex-geraldiana Bete Coelho".

Quem não exagera nem excede, com seis décadas de palco, é Sônia Oiticica, a personalidade teatral do ano. Presença destacada no elenco do Grupo Tapa, ela tem uma biografia invejável, que inclui espetáculos históricos: *Romeu e Julieta*, ao lado de Paulo Porto, no Teatro do Estudante do Brasil — estreado exatamente em outubro de 1938, no Rio de Janeiro —, com direção da lendária atriz Italia Fausta, e *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, encenada também no Rio, em 1947, por Bibi Ferreira. Ela voltou à dramaturgia rodriguiana em *Vestido de Noiva*, sob direção de Eduardo Tolentino, no Tapa.

Ao surpreender pela segurança e inventividade na direção de *O Zelador*, de Harold Pinter — com Selton Melo, Leonardo Medeiros e Marcos Oliveira —, Michel Bercovicht, 32 anos, foi eleito a revelação. Com passagem pelo grupo experimental Cia. Prática de Teatro — onde se exercitou em Shakespeare e Wedekind —, essa é sua primeira encenação profissional como diretor convidado. — JEFFERSON DEL RIOS

Na foto maior, Sônia Oiticica, de volta a Nelson Rodrigues depois de 50 anos; acima, à direita, Bete Coelho encarna Cacilda Becker no espetáculo dirigido por Zé Celso; à esquerda, Michel Bercovicht, que brilhou na direção de *O Zelador*

Os Premiados

- **Melhor Espetáculo**
  Cacilda!
- **Personalidade do Ano**
  Sônia Oiticica (Grupo Tapa)
- **Revelação**
  Michel Bercovicht, diretor de *O Zelador*

FOTO KIKO COELHO / MARCO A. REZENDE/TYBA / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO

Técnica e ousadia

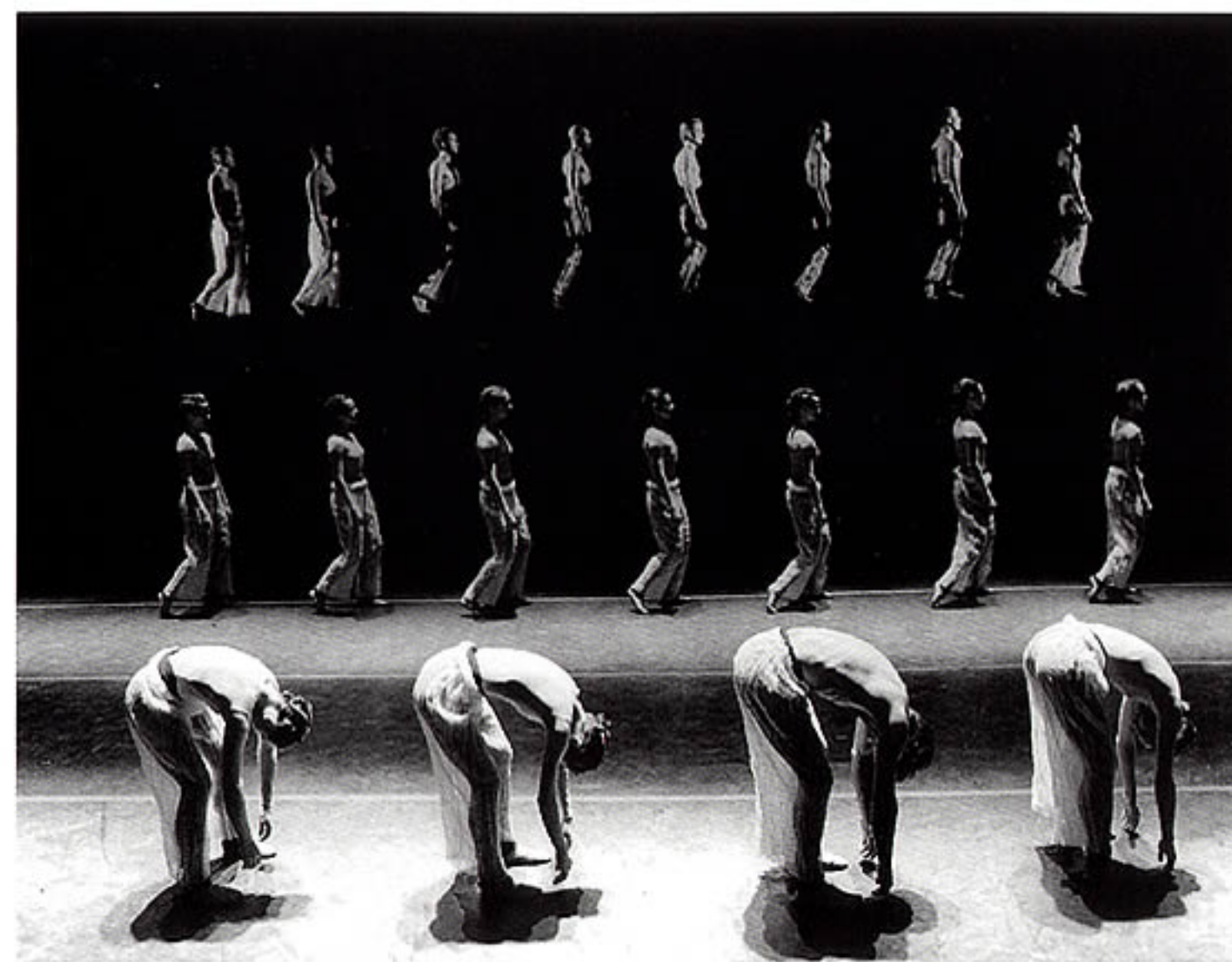
O grupo Corpo e a coreógrafa Deborah Colker encarnaram o movimento da dança neste ano

Nos últimos anos, tornou-se comum o Grupo Corpo apresentar produções primorosas, que confirmam a harmonia atingida por uma equipe de criação liderada pelo coreógrafo Rodrigo Pederneiras. Contudo, o espetáculo *Benguelê*, que o Corpo estreou em novembro de 1998, trouxe uma densidade maior à escritura coreográfica de Pederneiras. Ao som de música encomendada a João Bosco, o coreógrafo mostrou, com refinamento e desenvoltura, que é possível fundir uma identidade brasileira à técnica clássica do balé, que tem sido a base propulsora de sua linguagem.

Paralelamente ao Corpo, que saboreia o conforto das companhias consagradas, inúmeros novos talentos vêm apontando um futuro promissor para a dança brasileira. Em meio a esse processo, Deborah Colker firma-se como fenômeno de bilheterias que merece ser comemorado. Ampliando platéias para a dança brasileira inclusive no exterior, Deborah e seu grupo debutaram neste ano em Londres, causando repercussão rara e digna de respeito. Para completar, Deborah mostra, no espetáculo *Rota*, que é capaz de transcender os efeitos cênicos para se apoderar de um vocabulário coreográfico que começa a alçar vôos.

Os Premiados

- **Melhor Espetáculo**
  Benguelê, do Grupo Corpo
- **Personalidade do Ano**
  Deborah Colker

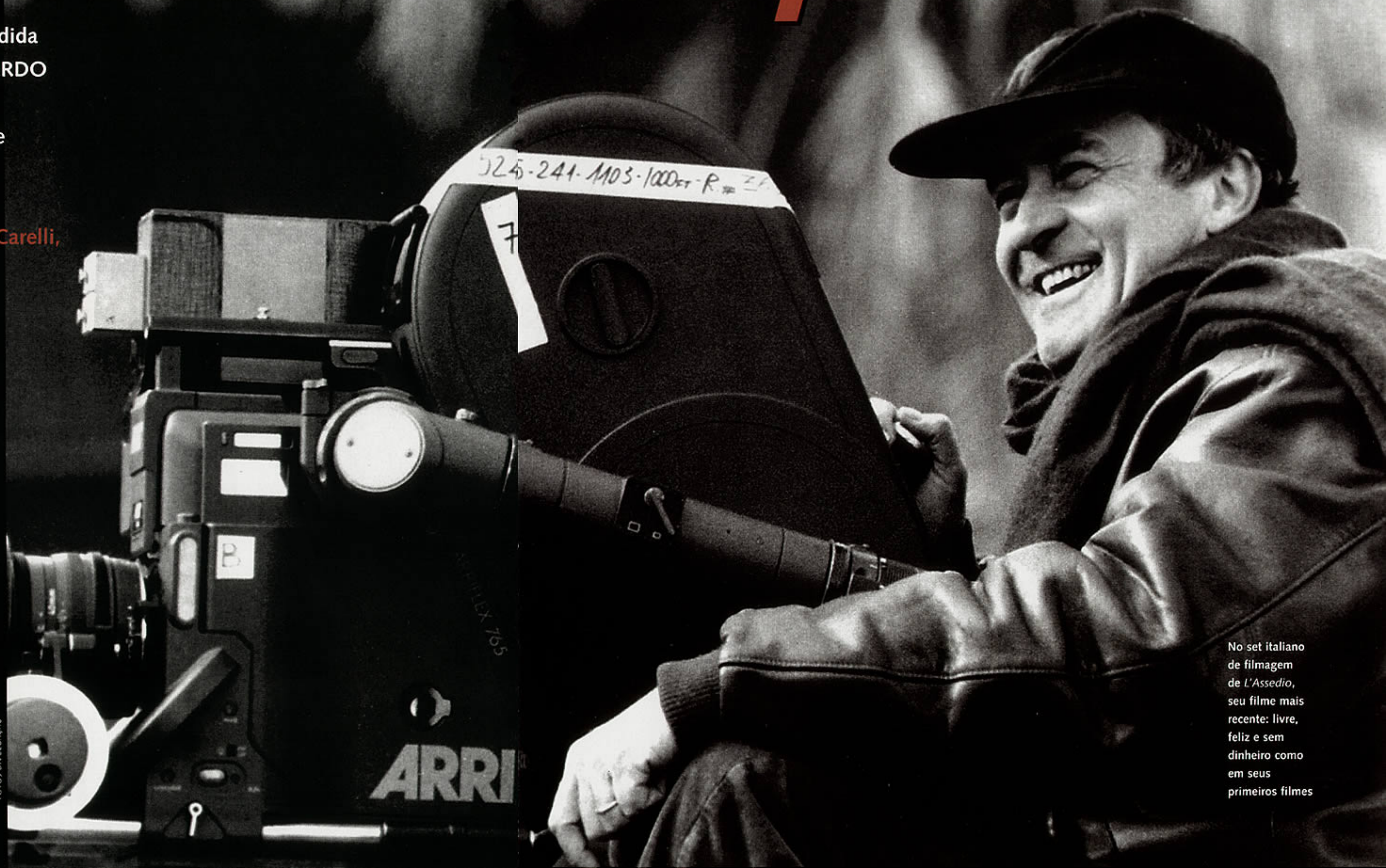
Abaixo à esquerda, o grupo Corpo durante uma das apresentações de *Benguelê*, o Melhor Espetáculo do ano; abaixo, a coreógrafa Deborah Colker, que comandou o espetáculo *Rota*: nos dois casos, a qualidade faz as pazes com o público

FOTOS JOSÉ PEDERNEIRAS/DIVULGAÇÃO / BRUNO VEIGA

A escolha da paixão

Em entrevista exclusiva concedida em seu retiro toscano, BERNARDO BERTOLUCCI relê sua obra estupenda e diz que a verdade da arte – e da vida – está na entrega incondicional

Por Elisa Byington e Wagner Carelli, em Montichiello, Itália

O homem que busca a si mesmo não percebe, a princípio, que busca o amor. Quando o percebe, o nega. Quando já não pode negá-lo, recusa-se a percebê-lo. Ele teme, paradoxalmente, o que busca, e o medo é o único e perfeito oposto do amor. O oposto da verdade, portanto: o homem trilha o medo, essa mentira, certo de estar a caminho da verdade. Caminha para longe de si, certo de aproximar-se. O amor — a verdade — é o objeto de todo engenho e arte, mas todo engenho e toda arte temem render-se a seu objeto e, no temor, acabam por recusá-lo. O amor constrange as formulações da inteligência, que se percebe pífia, e tira significado à percepção, que se vê suspensa. A arte que aspira à verdade não encontra meios na canhestra exposição dos signos disponíveis, nem na tosca serventia dos instrumentos à mão: só lhe é dada expressão na entrega e rendição incondicionais à luz que se propõe a refletir, e que, arte humílima, pode apenas traduzir em chama. É essa chama, brevíssima na tradução da luz infinita, a da verdade — do amor —, que brilha em Shakespeare, em Beethoven, em Bertolucci.

FOTOS DIVULGAÇÃO

No set italiano de filmagem de *L'Assedio*, seu filme mais recente: livre, feliz e sem dinheiro como em seus primeiros filmes

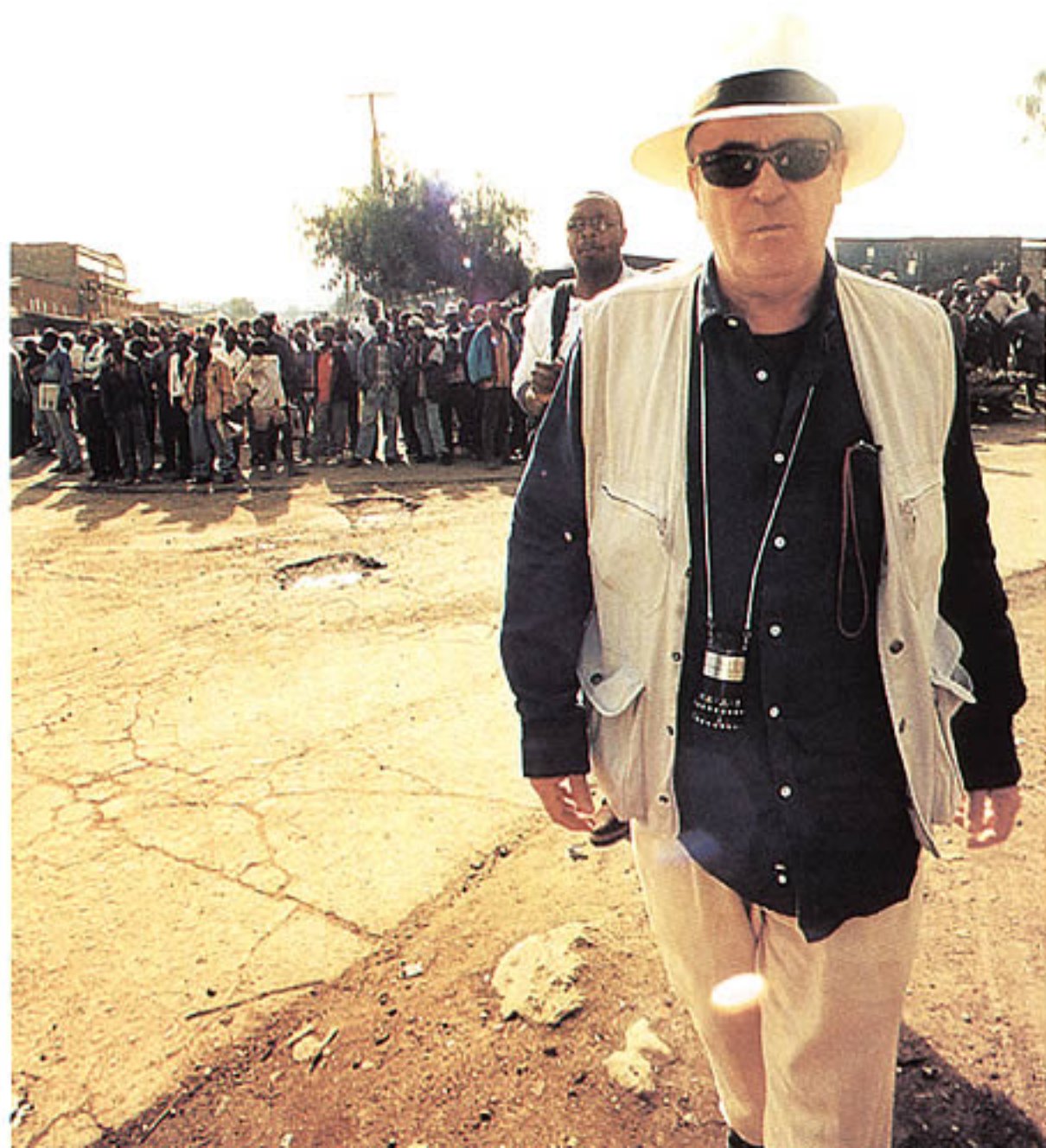
O cinema de Bernardo Bertolucci é o de um homem que busca sem fugir ao encontro e que escolheu ser o que encontrou. Seu cinema de expressão magnífica resulta de uma entrega precoce e total à tradução de uma verdade subjacente a toda condição e a todos os destinos humanos, que ele interpreta como uma solidariedade genuína capaz não apenas de transcender, mas de eliminar a diferença, torná-la insignificante e incompreensível – como de fato é. Seja qual for o tema, seus filmes são exercícios em compaixão, e sua estética irrepreensível, uma reverência a seu objeto, o homem, que ele jamais identifica com o desamor, e que sempre identifica consigo. Todos os destinos são os seus, ele sabe; seu cinema não especula sobre propósitos, nem educa, nem dirige. Bertolucci olha atento, curioso e compadecido o movimento dos semelhantes, que também é o seu. O amor move sua câmera em conformidade: nunca de cima para baixo, nunca de baixo para cima, nunca deixando de lado, os espaços à frente e atrás da câmera compartilhados, os limites entre narrador e narrativa diluídos em uma espécie de representação do universo não dual, o da unidade essencial, de cósmica consciência.

Bertolucci é o filho dedicado de pais amantíssimos, os dois ainda vivos, que parecem ter-lhe passado o sentimento de estar no mundo como a elaborar uma poética, sempre com o que estivesse à mão. "Daí sentir-me em casa tanto na Piazza di Spagna, em Roma, como entre os muros da Cidade Proibida, em Pequim", ele diz na longa entrevista que se segue, que começou com o sol de verão a pino sobre a bela casa que alugou em Montichiello, uma cidadezinha na região da Toscana, na Itália, e terminou a um poente claríssimo, com uma breve e forte chuva intermediária. A casa dá de frente para o cenário esplêndido das geometrias em ocre dos campos de trigo da Toscana, com a elevação de um vulcão extinto, o monte Amiata, ao fundo. Bertolucci mostra a grande e deliciosa casa, apresenta a mulher, Clare, os muitos e jovens e belos amigos do casal, que circulam livremente por todos os aposentos, e pisca para os visitantes: "Lembra *Beleza Roubada*, ahn?". Sim, dizem os visitantes. Já vimos esse filme.

Abaixo, Bertolucci no set de filmagem de *L'Assedio*. Na pág. oposta, o caminho que leva à casa que alugou em Montichiello, na Toscana, onde escolheu retirar-se – algo como instalar-se na harmonia das colinas e dos ciprestes enfileirados dos quadros do Renascimento italiano. É o cenário de *Beleza Roubada*, filmado perto dali. Um vasto panorama dominado pelo monte Amiata, vulcão extinto que abrigou abadias medievais e hoje hospeda o maior centro budista da Itália. "Parece a África", diz Bertolucci, sorrindo para o vulcão

Estar no mundo e estar filmando, elaborando sua poética com o que está à mão, é o mesmo para Bertolucci – a poética sempre precedendo a ferramenta a elaborá-la. Muito menino, ele se inclinou inicialmente pelo instrumento da própria poesia, ofício em que seu pai, Attilio, brilhantemente excedeu-se. Exatamente ao mesmo tempo em que começava a fazer seu primeiro filme, *La Commare Secca*, aos 21 anos, seu único e igualmente precoce livro de poesia, *In Cerca del Mistero*, ganhava um importante prêmio literário, o Viareggio (*leia quadro, adiante, com poesias dos Bertolucci, pai e filho*), mas o sucesso não o comoveu: Bertolucci estava decidido pelo cinema. Ele diz que não poderia superar o pai – "Eu sou muito competitivo, e meu pai é bom demais no que faz", diz nesta entrevista –, mas a verdade é que seu destino cinematográfico estava desenhado dois anos antes, em 1960, quando Pier Paolo Pasolini o convidou para ser o diretor-assistente de seu primeiro filme, *Accatone*. Não por acaso: Pasolini morava no mesmo prédio em que moravam os Bertolucci; Attilio era, além de grande poeta, um notável crítico de cinema, e ajudara Pasolini a publicar um romance; o filho Bernardo gostava de cinema – quem sabe Pasolini não poderia encaminhá-lo?

Assim se fez. Mas, para Bertolucci, como para o poeta, não há caminho, se faz caminho ao andar. Como para Freud e o budismo, para ele não há destino, nem sorte, nem mesmo a busca de si mesmo: há escolha. O homem escolhe ser, não anda atrás do que é, e, como tudo o mais em sua vida, Bertolucci fez essa escolha precocemente. Em termos essenciais, entendeu a existência como amor e, na transmissão deste, encontrou o sentido daquela. "Ele não gostava de matemática", lembrou há alguns anos sua professora primária. "Mas era brilhante, e sua mente extraordinária sempre se expressava por uma grande bondade e uma inteira disponibilidade em relação aos ▶

FOTO WAGNER CARELLI

outros. Se via um amigo em dificuldades, Bernardo lhe dizia: 'Faça o seu dever de casa e antes de entregá-lo me mostre, que eu vou corrigi-lo' ". Esse menino seria não muitos anos depois o autor de *Novecento*, o maior filme sobre o amor que já produziu o cinema político e a maior lição cinematográfica que já se deu sobre a solidariedade essencial de todos os espíritos. Aqui ele descreve sua filmagem, que durou quase um ano, como o estabelecimento de um universo paralelo de afetuosa intimidade, no qual se fundiam a equipe, a população daquele preciso ponto da Emilia Romagna e os personagens do filme. Todos os seus excessos, ele diz, se dão por amor.

Pode-se tomar esta entrevista mesma como um desses excessos. Bertolucci tinha motivos pessoais, todos os mais compreensíveis, para não concedê-la: acabara de fazer uma dolorosa operação de coluna em Londres, onde vive a cada seis meses, alternando com Roma; estava em férias doloridas – "Eu me movo como uma anciã!", reclamava – e em retiro médico obrigatório; além de incomodar seus movimentos, as dores, ligadas à idéia de completar 59 anos no próximo dia 16 de março, perturbavam sua vontade; para completar, depois de 30 anos de processo terapêutico contínuo, Bertolucci tinha acabado de deixar a psicanálise, sobre cujo divã repousa o argumento de quase toda a sua obra desde *O Conformista*.

Constava, ainda, que dias antes ele partira de Roma sem atender ao encontro marcado com um repórter e um fotógrafo deslocados de Nova York a Roma na missão de entrevistá-lo para *W*, a coruscante revista americana de moda. De alguma forma, Bertolucci atendeu a esta entrevista por entendê-la como a possibilidade de uma comunicação afetiva à parte de qualquer benefício publicitário. Ele a inicia por lembrar toda a sua intensa ligação com os realizadores do Cinema Novo – significa sua ligação com o Brasil, se lembramos que ele não alheia o território poético do estar no mundo – e por enaltecer a origem comum que partilharam com ele na Nouvelle Vague francesa. É a lembrança vigilante de um sentido – não de uma forma – a permanecer. Bertolucci não é um nostálgico, está notavelmente em dia com o que de mais novo se faz em cinema no mundo inteiro, tem uma fresca e democrática visão política de mundo, e só se põe em guarda na defesa do que dá e faz sentido à arte – a sinceridade da expressão, que se oprime e esgota nos limites das razões de Estado. Por Estado, que estabelece e mantém esses limites, entenda-se Hollywood, que o cineasta de nove Oscars por *O Último Imperador* pronuncia propositadamente "ólivud".

Abaixo, o diretor com Thandie Newton (Shandürai) e David Thewlis (Kinsky), protagonistas de *L'Assedio*. Bertolucci diz que precisa se aproximar íntima e afetuosamente de seus atores, com uma intensidade que corresponde às vezes à da relação psicanalítica. "Isso acontecia sobretudo nos anos do meu enamoramento da psicanálise, quando me sentia com os atores muito como um psicanalista. Ou então me sentia como paciente, e eles eram meus analistas. Eu nunca me coloquei como uma figura acima dos atores, a figura do diretor lá no alto, mesmo porque se obtém muito mais deles como um psicanalista do que como um general." Thandie filmou *Beloved*, de Jonathan Demme, antes de filmar com Bertolucci. Os dois mais recentes filmes com Thewlis exibidos no Brasil foram *O Grande Lebowski* e *Sete Anos no Tibete*

Seu filme mais recente, *L'Assedio*, ainda sem estréia prevista no Brasil, conta uma história de amor entre um pianista inglês estabelecido em Roma e sua empregada, a mulher exilada de um preso político em um suposto país africano: é uma delicada e pequena obra-prima que escapa a todo clichê e não se encaixa em tradição – que dizer em fórmula –, um filme quase mudo que se propõe a uma inversão do espetacular e se faz inteiramente sobre o sutil e o sensível. Foi a produção mais barata em toda a sua obra, e filmada em tempo recorde em locações entre o Quênia e Roma, com roteiro assinado em família por Bertolucci e Clare Peploe, colega de equipe de todos os seus filmes desde *Novecento* e sua mulher há 21 anos. Uma produção-libelo, em seu absoluto despojamento, contra o Estado, o estado das coisas no cinema. Reafirma-se aí que a verdade – o amor – prescinde de ferramentas para comunicar-se, e que está sempre a curta distância de uma escolha. Pode-se igualmente escolher seu contrário – o medo –, e ninguém negará à mentira a sedução de seus efeitos especiais. Mas a arte de um Bertolucci sugere que sempre se pode escolher outra vez, que essa é a primeira e a última liberdade, e que o amor vencerá em um final feliz e arrebatador. – **Wagner Carelli**

BRAVO!: Sua longa e constante trajetória pelo terreno do afeto tem uma importante passagem pelo Brasil, não é? Consta que o sr. e Clare se casaram no Rio.

Bernardo Bertolucci: Não, nós *decidimos* nos casar no Rio quando lá estive pela primeira vez com ela. Eu tinha acabado de filmar *La Luna*, em 1978 (*Clare Peploe assinava o roteiro com Giuseppe Bertolucci e o próprio Bernardo*). Mas na verdade tenho todo um passado brasileiro, localizado nos anos 60, quando meus grandes amigos se chamavam Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Paulo Cesar Saraceni. Todos eles estiveram por aqui enquanto durou a ditadura no Brasil. Gustavo Dahl e Saraceni estudavam no Centro Sperimentale di Cinematografia a Cinecittà, em Roma. Glauber ganhou o primeiro prêmio, com *Barravento*, no Festival do Columbiano, organizado por um brilhante jesuíta, o padre Arpa, em Gênova, que promoveu muito o cinema latino-americano. Gianni Amico, meu melhor amigo, era o diretor do festival. Aí encontrei Glauber pela primeira vez. Depois nos encontraríamos diversas vezes, em todas as suas viagens para cá e no período em que viveu na Europa, entre Roma e Paris. Eu gostava muito dos seus filmes – *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Antonio das Mortes*. Era uma espécie de vulcão, o Glauber. Em constante erupção. Na época daquela minha passagem pelo Rio, em 1978 – foi logo depois da tragédia de Anecy, a irmã de Glauber, que caiu do elevador, e ele estava fora de si –, o Cinema Novo já tinha ficado velho. Como a Nouvelle Vague. Mas eram movimentos fantásticos, todos nós tínhamos origem comum no cinema francês, na Nouvelle Vague, e aí nos reconhecíamos: italianos, brasileiros, canadenses, franceses. Só Marco Belocchio, colega de escola de Dahl e Saraceni, era diferente: ele gostava do cinema inglês "livre"– Tony Richardson, por aí.

FOTO DIVULGAÇÃO

Acima, final da trágica e assustadora cena de abertura de *L'Assedio*. Shandürai vê o marido ser arrancado da sala de aula por policiais militares e ser levado para a prisão de um suposto país africano. Tudo transcorre sem diálogos, sem falas; um homem passa ao seu lado entoando uma canção monocórdia sobre a África e o destino. O filme passa dessa cena diretamente para o apartamento de Kinsky, na Piazza di Spagna, em Roma, onde continua o primeiro e grande hiato sem diálogos do filme. A África permanece como uma referência de fundo para todo o restante do enredo. Shandürai exila-se na Itália, mas não tem nenhum envolvimento com a política de seu país

Mas seus filmes, mesmo os primeiros, também escapam um tanto da tradição da Nouvelle Vague, era um cinema mais quente – uma Nouvelle Vague menos vaga, digamos.

Mais ou menos. Quando comecei a fazer cinema nos anos 60, eu me sentia mais francês do que italiano. Na primeira entrevista que dei, chegaram aqui três jornalistas, todos italianos, querendo entrevistar aquele rapaz também italiano, de apenas 21 anos, que havia feito um filme de verdade, um filme de ficção. Então eu perguntei a eles se poderíamos fazer a entrevista em francês. "Mas por quê?", perguntaram, "Você é italiano, nós somos italianos, estamos em Roma". E eu respondi: "*Parce que le français est la langue du cinéma...*". Eles me odiaram imediatamente.

Tinham suas razões. Mesmo porque, embora a sua seja outra geração, naqueles anos todos os grandes nomes do cinema italiano estavam na ativa, filmando. E o Neo-Realismo era a grande herança que se deixava.

Mas não dava mais para agüentar o Neo-Realismo. Aliás, *não havia mais o Neo-Realismo*. Eram os anos melhores da comédia à italiana, com os filmes de Dino Risi, Monicelli, Scola. Eu não poderia gostar deles porque amava Godard, Truffaut, Resnais, Varda, os cineastas franceses. Estava se dando ali uma mutação: os franceses se lançavam a contestar e mudar o que chamavam "*le cinéma de papa*", o cinema do papai.

Mas, além do Neo-Realismo e da comédia, ainda havia Fellini e sua espécie de realismo mágico. Nem por ele o sr. se permitia algum sentimento?

Eu amei muitíssimo o Fellini. Tive o privilégio de ver *La Dolce Vita* quando tinha 17, 18 anos, antes de chegar aos cinemas. Fellini estava muito preocupado, o filme ainda não tinha sido mixado, e ele convidou Pier Paolo Pasolini e meu pai, além de outros intelectuais, para ver o filme e dar uma opinião. Vi o filme com o som original, antes de ser dublado, porque o Fellini dublava tudo, até os sofás. Foi uma experiência extraordinária. Todos falavam na sua própria língua. Anita Ekberg em sueco e inglês, Marcello Mastroianni em italiano, e ouvia-se cons-

tantemente a voz do Fellini atrás, dizendo (*Bertolucci imita à perfeição o tom da sonora e tranqüila impaciência de Fellini com Anita Ekberg, que o tirava do sério*): "Anitona, *stupida*! Você tem de rir! Ria, ria!". Foi ao ver *La Dolce Vita* com esses bastidores que me veio de dentro o desejo de ser um diretor de cinema. Fellini inventou tudo. Inventou a Via Veneto, inventou os paparazzi. Nada disso existia antes. A Via Veneto era uma rua em que nada acontecia, os paparazzi não existiam, a elite que o filme mostrou vibrante era na verdade sonolenta, empoeirada. É realmente o caso de dizer que a vida imitou a arte: "*La vita vera ha imitato* La Dolce Vita".

E quanto a Pasolini, que o sr. acabou de citar?

Eu era muito próximo a ele. Foi para mim um segundo pai. Depois houve Godard, meu terceiro pai, e Pier Paolo ficou um pouco enciumado.

E o sr. foi matando pai atrás de pai...

Sim (*rindo*). Quando eu tinha 20 anos costumava jantar quase que diariamente com Pasolini, Alberto Moravia e sua mulher, Elsa Morante (*um casal dos mais importantes escritores italianos do século*). Para mim, esses jantares foram a universidade que eu não fiz.

E na qual o sr. se formou muito mais cedo que qualquer outro.

Acho que sim, comecei muito cedo. Fazer o primeiro filme aos 21 anos foi muito excitante. Mas, quando se é muito precoce, se é precoce em tudo. Precocemente velho, também.

É uma boa frase, mas obviamente o sr. sabe que não corresponde à verdade. Em todos os seus filmes percebe-se, por trás da câmera, invariavelmente, um jovem perene e sábio olhando o mundo e os homens com inquebrantável compaixão. Isso de *La Commare Secca* até *L'Assedio*, do primeiro filme ao mais recente. É a razão pela qual todos eles transpiram frescor e nada têm de datado.

Você acha *O Último Tango* um filme sábio?

Não na história que conta, certamente — mas na forma de contá-la, sim. E há uma notável trajetória afetiva dessa sabedoria ao longo de sua filmografia, especialmente entre *O Último Tango* e estes seus dois filmes mais recentes, *Beleza Roubada* e *L'Assedio*. *O Último Tango* é um filme sobre a total e desesperada impossibilidade do amor; nestes outros dois, mostra-se que *não existe outra possibilidade* senão a do amor.

Sim, *O Último Tango* era desesperado como os tempos em que foi feito. Era 1972, eu ainda estava mergulhado em uma espécie de "existencialismo intelectual", próprio do momento. Como todos sabem, existencialismo tem de ser desesperado, caso contrário não é existencialismo. Mas, sim, *O Último Tango* era todo sobre a impossibilidade do amor. Hoje, o filme me parece muito romântico. Na época eu não tinha certeza. Agora tenho, revendo essas duas pessoas que tentam uma total e completa utopia, a de comunicar-se abrindo mão das próprias identidades sociais. "*No names here*", diz Marlon (*Marlon Brando, protagonista do filme*). Que seja *no names*, então. Eles não sabem quem são, de onde vêm, nada.

Chamemos a comunicação de amor. A comunicação — logo, o amor — só acontece aí inteiramente à parte da ordenação social. A moça, Jane (*interpretada por Maria Schneider*), está para se casar e nada sugere que esse casamento seja a expressão do amor. Enquanto isso, no apartamento vazio em que vai viver quando casada, tão sem identidade quanto ela e o homem que surge subitamente em sua vida, ela vive a plenitude de algo muito além da união física, ou mesmo da paixão. Eles vivem a completa e total comunicação com o outro, a entrega absoluta, tornam-se a unidade essencial — a verdade — que colide implacavelmente com o dualismo do mundo das identidades.

É sua única forma de encontro: sem nenhuma identidade. Eles querem ir adiante, mas aquilo não pode durar. Eles se vêem pressionados, sugados, a voltar ao plano social das identidades. Ele então se apresenta a ela: "Meu nome é Paul, tenho 40 anos...".

O que ele diz correndo para alcançá-la sob a ponte de Passy, e andando ao lado dela, singelamente. Nada que deixe transparecer a tragédia irremediável da separação.

E aí não tem mais futuro. Ele infringe as regras do casal: *no names here*. Entram em cena os papéis do homem mais velho com a moça jovem; ele fica muito agressivo, tenta ensaiar um chefe de família burguês. É a total traição de tudo o que eles viveram até ali. Ela não pode aceitar — mas ele também não. De certo modo, ele está procurando aquele fim — o fim. É esse desejo, talvez, que o leva a desistir do pacto. Ele morre gemendo algo como "nossos filhos, nossos filhos..." Antes de cair, gruda o chiclete sob o gradil da varanda. A frase final é de Jane, o ensaio repetido do que vai explicar a quem tiver de ouvir: "Ele entrou aqui, eu não sabia seu nome, não sabia quem ele era...".

O detalhe do chiclete é de uma delicadeza e sugestão extraordinárias.

Marlon lembrou disso no ano passado, quando nos falamos por telefone: "Gostei quando você me pediu para grudar o chiclete sob o gradil, para não morrer com o chiclete na boca". Era algo infantil, brincalhão...

Algo completamente indiferente à tragédia, talvez a última expressão daquele mundo sem identidade em que eles se identificaram tão intensamente. E tão americano... Tudo que é colossal em Marlon Brando some para deixar aparecer um bom e inocente menino americano. O sr. continua em contato com ele?

Por telefone. Só fomos nos reencontrar, depois de *O Último Tango*, há três anos. Ele estava muito bonito. Muito grande, mas com um rosto belíssimo. Ele parece ter a idade que tem, mas sua beleza absolutamente não se apagou. Conversamos tanto. Nos encontramos às 2 da tarde e continuamos a falar, ficou escuro, não acendemos as luzes e continuamos falando. Tínhamos de pôr em dia 25 anos de vida.

Marlon Brando vinha de uma fase de relativo esquecimento, e *O Último Tango* foi talvez o filme definitivo em sua carreira, não foi?

Foi. Eu era muito jovem, tinha 31 anos e não queria um ator do Actor's Studio em *O Último Tango*. Queria Marlon Brando. O grande desafio era conseguir arrancar sua máscara. Nesse reencontro há três anos, ele admitiu que eu havia conseguido. Na época ele ficou muito contrariado, depois de ver o filme. Não quis falar comigo por

Olhando-se para o lado oposto ao do monte Amiata, na mesma região toscana de Montichiello, onde se fez esta entrevista, contempla-se a utópica Pienza, "cidade ideal" construída no século 15 pelo papa Pio 2º, solitária no alto da colina

FOTO WAGNER CARELLI

anos. Dizia que não sabia quanto de si próprio tinha posto no filme. Chega esse diretorzinho italiano, e o arranca de si mesmo. Eu lhe disse que sim, tinha conseguido arrancar muito dele, tinha conseguido neutralizar a máscara do Actor's Studio. Ele me deu aquele seu sorrisinho único e perguntou (*Bertolucci também imita perfeitamente a voz de Marlon Brando*): "E você acha mesmo que aquele sou eu?". Ele não queria admitir.

Todos os atores parecem visceralmente eles mesmos, no que o filme tem muito de "baconiano", digamos. Aliás, há uma influência direta e admitida da obra de Francis Bacon no filme, não é? E há dois quadros dele na apresentação dos créditos.

Claro. Antes do filme fomos ver a primeira grande retrospectiva de Bacon no Grand Palais, em Paris, que se abrira naqueles dias. Levei Storaro (*Vittorio Storaro, fotógrafo*), levei Marlon, levei Scarfiotti (*Ferdinando Scarfiotti, cenógrafo*) e disse a eles: este é o estilo do filme. Ficou evidente. Bacon assistiu ao filme e adorou ver aqueles dois retratos seus, um homem e uma mulher, acompanhando os créditos. Mandou me dizer quanto estava grato, quanto tinha ficado feliz. Grato estava eu, porque ele me fizera entender tudo de Marlon e me deu a pista para que eu lhe arrancasse a máscara. Saindo da exposição, eu disse a Marlon que seu personagem tinha de ser como os de Bacon, com aqueles rostos que revelavam as vísceras.

O sr. chegou a encontrá-lo pessoalmente?

Em 1985 ele fez sua grande mostra na Tate Gallery, em Londres, e me convidou para o vernissage. Quando chegamos lá, Bacon estava circundado por tantas pessoas que nem me aproximei. Esperei, e alguém me apresentou a ele. Nos cumprimentamos com um aperto de mão. Ele estava muito, muito bêbado. Depois as pessoas começaram a partir, o salão começou a esvaziar, e ele veio falar comigo. "Como é o Bertolucci?", perguntou. "É melhor você não saber", lhe respondi.

Como para Marlon Brando, *O Último Tango* parece ter sido um ponto de transição também para o sr., não é verdade?

Eu comecei a experimentar uma incrível popularidade. O filme fez muito sucesso em todo o mundo, e foi punido na Itália. A justiça italiana condenou a mim e ao produtor a dois anos de prisão, além de determinar a destruição do filme. Logicamente nós contrabandeamos o negativo para fora das fronteiras e entregamos o internegativo para ser destruído. Enquanto o processo ia adiante, houve eleições na Itália e não recebi em casa, como de hábito, meu certificado eleitoral para poder votar. Fui providenciá-lo em uma repartição kafkiana e um funcionário me diz que eu não poderia votar porque fora condenado e havia perdido meus direitos de cidadão. Durante anos não pude votar, um direito que me foi muito dolorido perder. Tive ódio e, pela primeira vez, tive vontade de deixar este país. Na época eu era muito politizado, e o episódio, um tanto heróico, foi terrível.

Em todo caso, o sucesso já não poderia ter nenhum impedimento.

Sim, eu podia fazer o que quisesse graças ao suces-▶

Acima, Shandúrai em seu quarto de empregada no apartamento de Kinsky, em *L'Assedio*. A crítica italiana disse que o filme tem grifes demais para a simplicidade da personagem, mas a crítica americana fez elogios. "Minhas melhores críticas sempre vieram dos Estados Unidos", diz Bertolucci. Martin Scorsese encerrou o mais recente Festival de Veneza com a apresentação de um documentário sobre o cinema italiano em que cita *Prima della Rivoluzione*, o segundo filme de Bertolucci, como um dos filmes que deixaram "marca indelével" em sua formação. Quando assistiu a ele, em 1964, Scorsese tinha 22 anos; o diretor tinha 23

O "Amarcord" de Bertolucci

Aqui, um poema de Attilio, pai de Bernardo, que inspirou o filme *Novecento* e dois do próprio cineasta, que chegou a ser premiado como poeta, mas desistiu do ofício

Bertolucci diz nesta entrevista que intentou a carreira da poesia, mas desistiu porque o poeta da família era reconhecidamente seu pai, Attilio, hoje com 88 anos. Os versos que se seguem foram extraídos de *La Camera da Letto*, um "romance familiar" em versos, escrito por Attilio à moda antiga. Conta a história da família Bertolucci, que, segundo a tradição oral, migrou da Baixa Toscana para a planície padana; o protagonista é o bisavô do cineasta, também chamado Bernardo. Bertolucci diz que *Novecento* foi inspirado na paisagem e na saga narrada pelo pai.

O "Bernardo" de que fala o poeta Attilio no trecho abaixo selecionado é o seu filho, hoje um dos maiores cineastas do mundo, então com 5 anos. Os versos com que o pai o brinda têm um apelo premonitório. Ali estão o futuro cineasta – "que dirige seu olho ao encontro daquele azul" – e o hoje homem de 60 anos, aficcionado de Freud e da psicanálise: "(*tem*) uma timidez que vai passar/ como uma doença infantil/ deixando minúsculas cicatrizes cor-de-rosa". Segue um fragmento do poema, em tradução de Bruno Tolentino.

Bernardo não se volta, quando muito
de vez em quando dirige seu olho
um tantinho à esquerda
ao encontro daquele azul (ou cinza?)
do amigo dono das mulas,
sorridente mas calado
por timidez e rara propensão ao diálogo.

Nem Bernardo, que no entanto
tem a língua solta, é dos que se lançam a um discurso, tu sabes.
Ele também por timidez... À diferença
do seu acompanhante celibatário e seco
(podes vê-lo como finalmente, onde chegam
rumores de cozinha
vincando o tamanco que bate cintilante sobre as pedras,
ri para nós, para o universo escurecido, para o interior iluminado) a sua
é uma timidez que vai passar
como uma doença infantil
deixando minúsculas cicatrizes cor-de-rosa.

Embora não tenha se dedicado com afinco ao ofício da poesia, Bertolucci ganhou o Prêmio Viareggio, uma das mais importantes distinções literárias da Itália, pela publicação de *In Cerca del Mistero*, em 1962. Nesse único volume, reuniu todos os seus poemas escritos até então, desde 1955. Na visita que fez a sua casa, BRAVO! levou ao cineasta um antigo exemplar de seu livro, que está hoje esgotado e ele próprio não tem. No *Sonetto* abaixo, também traduzido por Tolentino, fundem-se aquelas que Bertolucci disse ser as duas vertentes de sua poética: o verbo derramado, "melodramático", e a precisão descritiva:

Sonetto

Quisera dar-te qualquer coisa que não tenho,
mas como um convite, um ímpeto de prece
de prender a respiração. Roubalheiras
me atordoam, o pecado é uma roupa alegre,
e tu, feita de pedra, mulher de cera.
Quero subjugar um poeta,
um beato narciso que não ouve
nenhum som mais forte que os batidos
do próprio coração solto no mundo,
e a quem cheiros diferentes do seu parecem imundos,
e que compara à sua a ossatura dos pássaros.
Casa do meu amigo, casa custódia,
casa relvosa do pai,
casa semeada de maçãs, de vinhos leves,
atravessada de cheiros incorpóreos,
roubo a um poeta – para ti – aquela casa.
Que ele te seja um servo anêmico e fiel,
maldito como um príncipe acorrentado
no asilo de seus privilégios naturais,
nas salas que já foram suas, na varanda nobre
violada pelo teu riso, ele, ciumento
como eu, que vigio o avesso dos temporais
e para proteger-te dou-me à chuva.

(Nota: O amigo poeta, o narciso, sou eu.)

"O menino é o pai do homem", disse Machado de Assis. Aos 14 anos, Bernardo, o filho de Attilio, fazia seu primeiro poema. Ele próprio pediu a BRAVO! que, caso se reproduzissem alguns de seus textos, que se desse preferência a *O Menino e as Rãs*. Nos versos que seguem, o garoto se preparava para travar o bom combate. Do qual saiu inequivocamente vencedor. – ELISA BYINGTON

O Menino e as Rãs

Ser uma rã inchada e beata
e ver no ar
os pássaros que voam se beijando
agora que os olmos
são como verdes lâmpadas das humildes
e os portões estão abertos e as papoulas
são pilastras cobertas de folhas.

As rãs, quando o menino passa,
cessam as verdes torturas
pela extensão das margens perfiladas.
Caminho algum capaz de ouvir, ninguém
para escutar um grito ou um lamento.

O menino está só,
sou eu mesmo,
e que estranho é adestrar-se ante um combate

Os Bertolucci: à frente, o pai, Attilio, e a mãe, Ninetta; atrás, o irmão Giuseppe e o adolescente Bernardo

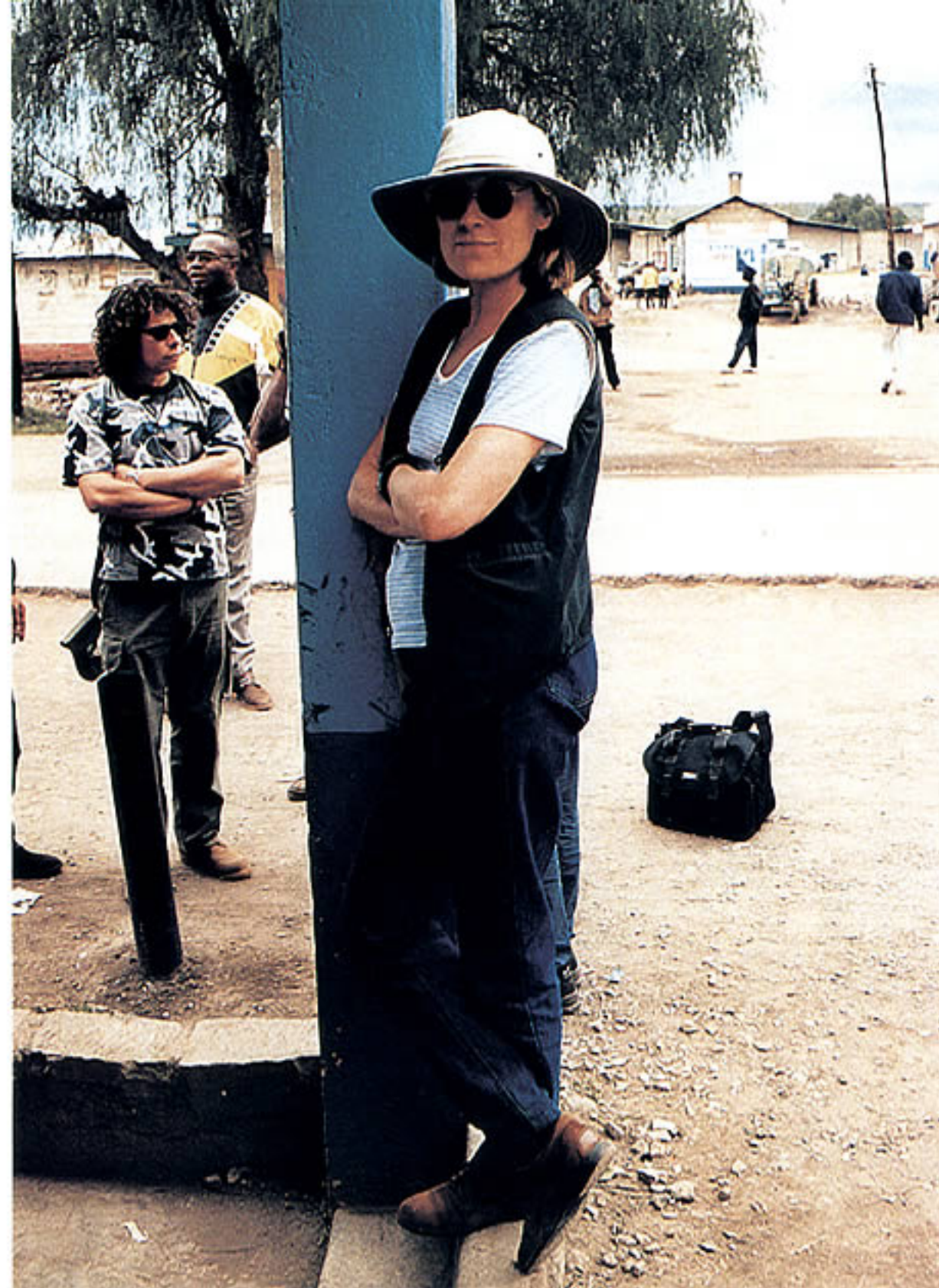
so do *Tango*. Então fiz *Novecento*. Um filme utópico, feito com o propósito de construir uma espécie de ponte entre os Estados Unidos e a União Soviética. Dá para imaginar quanto eu era ingênuo? Foi a época em que Enrico Berlinguer, secretário do PCI, criou aquela história do "compromisso histórico" (*os comunistas apoiavam um governo liderado pelo Partido da Democracia Cristã, saindo da tradicional oposição ideológica, e elaboravam juntos um programa de governo*), que faliu, e o filme estava um pouco contaminado por essa idéia. Na Itália, o filme foi incrivelmente popular, e nos dois países em que eu queria exibi-lo – Estados Unidos e União Soviética – praticamente ninguém o viu. Acho que tinha bandeiras vermelhas demais, tanto para a Paramount quanto para os russos, por razões diferentes. Os americanos odiavam aquelas bandeiras, os russos não podiam mais vê-las.

Ou seja, *Novecento*, um filme político por excelência, é ainda um filme sobre o amor, e sua exibição deparou-se com a impossibilidade de amar. O sr. é sempre muito coerente.

Não sei, acho que tenho muito, sempre, o sentimento do tempo no qual estou vivendo. Pasolini dizia, e estava muito certo: "*Il cinema è il linguaggio della realtà*". O cinema se exprime como linguagem, paisagens, caras, corpos, objetos, todos fragmentos de realidade. Onde você puser uma câmera, há realidade, o que levava Pier Paolo a dizer que o tempo no qual vivemos entra no filme de qualquer maneira, mesmo nos filmes de época. O cinema é servo da realidade. Hoje, por exemplo, me sinto muito atraído pelo cinema dos novíssimos diretores, um cinema muito típico deste tempo. Nos anos 60 nós estávamos sempre julgando e comparando o cinema em relação aos filmes dos mestres, a música de fulano, a luz de Renoir, Ford ou Hawks. Na época eu só gostava dos filmes em que reconhecesse a genealogia, a hereditariedade. Hoje esses filmes dos novíssimos parecem não ter nenhum cordão umbilical com o cinema do passado, o que é uma coisa extraordinária, uma real revolução. E é a perfeita visão do presente, da realidade. Por quê? Porque não há mais memória. Há cinco anos houve a eleição do prefeito de Roma, e os fascistas – pós-fascistas, eles se chamam – quase ganharam com o voto de muitos jovens. Nas pesquisas feitas ficava claro que eles não sabiam o que era fascismo. Não há uma memória histórica.

O sr. ainda é um homem político?

Não sei. Como disse, vou atrás da realidade fazendo meus filmes, e a realidade neste momento não é muito permeada pela política. O que há em termos de política neste momento é um grande e angustiante desconforto.

Em todo caso, o primeiro-ministro da Itália hoje é um homem do partido para o qual o sr. sempre votou, o Partido Democrático de Esquerda, ex-Partido Comunista Italiano. Não lhe parece bom?

Acima, Clare Peploe, mulher de Bertolucci há 21 anos e co-autora, com ele, do roteiro de *L'Assedio*. Clare trabalhara como assistente de direção de *Novecento* e já assinara com o marido e o cunhado Giuseppe o roteiro de *La Luna*, mas "em *L'Assedio* as circunstâncias foram inteiramente diferentes", segundo Bertolucci. O diretor de fato credita à mulher a co-direção do filme, que tem poucos diálogos e se sustenta sobre uma narrativa essencialmente visual. Clare é irmã de Mark Peploe, roteirista de *O Céu que nos Protege* e *O Pequeno Buda*

Em teoria, parece. Mas o que podemos fazer? Depois que caíram as ideologias e as certezas, há um reequilíbrio muito difícil a recuperar. É também muito difícil conseguir entender como agir em relação ao Estado social e a essas questões que mudaram historicamente. Se penso em política, penso em termos cinematográficos. Penso em Hollywood e em como sufoca e mata o cinema de todo o resto do mundo. Penso em como o público italiano chegou a sentir mais familiaridade com a vida doméstica de uma família americana, que vê na tela, do que com a de uma família de seu país. Penso em como puderam entrar de tal forma em nossa cultura e em nosso imaginário. E vejo o cinema europeu tropeçando aqui e ali sem saber aonde ir, em pânico em relação a Hollywood. Se eu acredito que o cinema é alimentado pela realidade, só posso perceber que neste momento a realidade italiana não é generosa em relação ao cinema, e não lhe dá o nutrimento necessário.

De quais novos cineastas o sr. falava?

De um diretor americano chamado Harmony Korine – que estreou aos 22 anos com *Gummo* –, de um diretor de Hong Kong chamado Wangor Kory, e outro de Taiwan, Tsai Ming-Liang, que tem um filme chamado *Vive l'Amour*. Não são muito famosos. Fazem filmes nutridos pelo presente. Talvez os jovens não tenham memória. Me pergunto: será necessário? Veremos. Mas eles nadam no presente sem o filtro do passado, com uma familiaridade que nem sempre tivemos. Não quero julgar se é bom ou mau. É alguma coisa. De alguma forma, acho que *L'Assedio* é um filme dentro dessa nova maneira de fazer. A meu modo, não como o fazem esses jovens, é um filme que tem consciência dessa mutação.

Não tem nada a ver com uma genealogia.

Exato. É muito livre. É um filme que me traz à cabeça as origens do cinema, um filme primitivo em alguns aspectos. É mudo por uma longa parte e, como o cinema mudo, se lança um pouco ao desafio de descrever personagens e suas nuances sem palavras, ou com pouquíssimas. Foi filmado para a televisão, em 28 dias – para mim, um recorde absoluto. *Novecento* foi filmado em 11 meses, *O Último Imperador* em 24 semanas. Senti o mesmo tipo de liberdade que eu costumava ter quando estava rodando *O Conformista* ou *A Estratégia da Aranha*, há quase 30 anos. Não que ninguém tenha jamais me tirado a liberdade, mas o dinheiro tira. Quando você tem US$ 25, 30 milhões para gastar é sempre um peso. Ganham-se outras coisas, mas perde-se essa liberdade meio juvenil que o baixo custo de um filme lhe dá.

É interessante perceber que justamente este, um filme sobre a generosidade, sobre dar mais que receber, base da incondicionalidade do amor, tenha sido o mais simples e barato.

Foi um filme feito muito com a Clare. Eu queria uma coisa pequena, estava procurando uma história curta e simples, e ela me deu esse conto para ler (*do escritor inglês James Lasdun*). Eu amei e decidimos adaptá-lo e filmá-lo. Clare também é diretora de cinema, e esteve no set todo o tempo. Em geral, no set, os roteiristas sugerem diálogos; este era um filme quase sem diálogos – então ela me deu idéias visuais. É uma sonata a quatro mãos.

Clare poderia nos contar como tocou a sua parte?

(*Clare responde*) Era a primeira vez que Bernardo fazia uma história de amor. Com freqüência nos seus filmes há sexo, mas esta era uma história de amor, e achei que seria muito bom trabalhar em uma história de amor com meu marido.

Abaixo, Thandie Newton durante as filmagens de *L'Assedio* no Quênia. O roteiro do filme foi baseado em conto do escritor inglês James Lasdun, amigo de Clare Peploe – Clare é inglesa de mãe florentina e passa naturalmente da língua inglesa para a italiana –, e ela o conhecia há 16 anos. O conto se passa em Londres e aí a protagonista exilada é uma latino-americana de nome Marieta, mais condizente com a realidade política da época em que foi escrito, 1983. "Eu queria transportar a história para os dias de hoje para filmá-la depressa – tínhamos pouco dinheiro, pouco tempo, e não queríamos gastar com figurino", diz Bertolucci

Mas é ainda o desenvolvimento de um tema bertolucciano, o da entrega. Só que, à completa diferença do que se passa em *O Último Tango*, a entrega não apenas é possível, mas total e inelutável, irrefreável: o encontro acontece porque é da ordem das coisas. Continua a ser difícil, toda a situação leva a crer que não se dará – mas é só o que pode se dar, não é?

(*Clare continua a responder*) O casal central cria um mundo em que os dois são exilados das próprias emoções. Ela (*Shandurai, interpretada por Thandie Newton*) vem de um país muito pobre e, de algum modo, politiza a situação ao vê-lo como cidadão de um país rico: significa, na sua classificação, que ele pertence ao mundo dos que exploram os países pobres, como o dela. Ao categorizar as pessoas, ela mantém distância delas e das próprias emoções. Ele (*Kinsky, interpretado por David Thewlis*) é alguém atormentado, não é dito como ou por quê, parece temer as mulheres e só consegue aceitar uma presença feminina dormindo em casa na forma da empregada. A relação é impessoal, mas há algo de incrivelmente íntimo, de intensa convivência, no trabalho doméstico. Ela acaba por tornar-se uma presença aconchegante para ele. Significa amor, e ele fica muito confuso, desajeitado.

A chave da mudança dessa situação parece estar na frase que ele ouve um padre falar em um sermão: "Quem quiser salvar a própria vida vai perdê-la; quem perdê-la a salvará". É quando ele decide sacrificar tudo, incondicionalmente, ao amor que sente – inclusive o próprio desejo de ficar com ela.

(*Clare*) E, quando descobre o enorme sacrifício que ele faz por ela, ela fica completamente transtornada, abalada nas próprias convicções, que não podiam prever tal circunstância. Aceitar, e aceitar tanto, lhe é um desafio enorme do ponto de vista emocional. Significa dar atenção ao que ela sempre reprimiu. Então, subitamente, ela

Bernardo Bertolucci
Os trabalhos e os dias

1941 – Nasce em Parma, Itália, em 16 de março, de família parmesã tradicional, primeiro filho de Attilio – poeta, professor de história da arte e crítico de cinema da *Gazzetta di Parma* – e Ninetta, nascida em Sidney, Austrália, de mãe irlandesa, professora de letras. Na foto, Bernardo, poeta adolescente.

1961 – É diretor-assistente de Pier Paolo Pasolini em *Accatone*. A foto mostra os dois no set de filmagem.

1962 – Filma *La Commare Secca*, também com um argumento pasoliniano sobre prostituição. Na foto, um dos mais jovens diretores do mundo com seus igualmente jovens atores durante as filmagens.

percebe que está apaixonada por ele. Os dois acabam obrigados a se livrar das próprias bagagens, porque assim o exige essa entrega total e inevitável.

Vocês pretendem voltar a trabalhar tão intimamente juntos? Parece ter sido esse o fator responsável por esse pequeno e maravilhoso ensaio sobre a intimidade.

(*Bertolucci volta a responder*) Não sabemos. Por enquanto estou trabalhando só nas minhas costas.

Seus filmes parecem feitos sempre dentro de um ambiente, senão familiar, ao menos de grandes afinidades eletivas. As fichas técnicas se repetem, mas nos seus dois filmes mais recentes não há um nome comum e fundamental às produções anteriores: o do fotógrafo Vittorio Storaro.

Trabalhamos juntos por tantos anos que acho que os dois precisavam mudar. Talvez voltemos a trabalhar juntos. Fazíamos cinco, seis enquadramentos por dia, no máximo, com Storaro. Em *L'Assedio* eu fazia 20. Quando se fazem tantos enquadramentos em um dia, porque o tempo é curto, é como se o filme adquirisse vida própria e caminhasse veloz. Você tem de se agarrar a esse trem em movimento. E isso é possível, ou melhor, é necessário, porque não há dinheiro.

Voltamos ao tema do dinheiro, que não traz liberdade.

Não, é um peso e uma responsabilidade. *O Último Imperador* e *O Pequeno Buda* pesaram nos ombros. Deixe-me lembrar as filmagens da coroação do pequeno imperador na praça Tienamem, por exemplo, dentro das muralhas da Cidade Proibida, em Pequim. Quando cheguei lá, já estavam alinhados 5 mil figurantes, todos com roupas de época. Em 50 cadeiras, 50 barbeiros cortavam os cabelos desses 5 mil soldados, fazendo o antigo corte chinês, o rabo de porco, formando montanhas de cabelos ao lado das cadeiras. Eu fiquei muito nervoso com aquilo tudo. Na manhã seguinte, vi todos os figurantes paramentados, à minha espera. Corri e me tranquei no trailer. Não queria mais sair. Queria fugir.

Assustado diante de seus próprios sonhos?

De minha própria megalomania. Tomei um scotch, um calmante e consegui voltar para filmar.

Acima, Bertolucci e Thandie Newton no set da Piazza di Spagna, em Roma. "Por questões de tempo e dinheiro decimos passar a ação, que no conto se dá entre Londres e a América Latina em 1983, para Roma, hoje", diz Bertolucci. "Não temos mais refugiados políticos latino-americanos, mas temos muitos africanos. Na África filmamos apenas um *background* para Shandürai. Cortamos antes todo o filme e só então fui filmar a parte africana, porque sabia já o tipo de impacto de que precisava para dar maior peso às personagens." A filmagem tomou 26 dias, um recorde para Bertolucci, mesmo entre os seus chamados "filmes pequenos"

Não havia um analista de plantão?

Eu sempre interrompi a análise durante as filmagens.

Aliás, o sr. continua a fazer psicanálise?

Estive em análise até três meses atrás – e desde 1969! São 30 anos. Alguns meses apenas depois de começar a fazer análise, já filmava *O Conformista*, com todo um conteúdo psicanalítico. Sou um freudiano extremista há muito tempo. Agora começo a ficar curioso por outras linhas (*Bertolucci leva o indicador à boca e emite um psss..., como para pedir segredo*). Eu me considero um exemplo vivo da falência de Freud. Meu primeiro analista morreu em 1987. Continuei com um analista italiano que vivia em Londres desde 1939, quando fugiu às perseguições raciais na Itália. Tinha 82 anos e morreu em 1992. Depois, em Roma, encontrei o analista com quem me consultei até três meses atrás. Evidentemente, para mim é muito difícil a separação. Veio a hérnia, tive de submeter-me a uma operação. Talvez tenha provocado a hérnia para conseguir deixar a análise. Quem sabe?

Problema de coluna dá a idéia de estar de cabeça para baixo, sendo punido, como em *A Punição de Marsia*, de Tiziano.

Um belo quadro. Será mesmo um caso de punição?

Os ortopedistas dizem que as pessoas têm essas crises de coluna quando estão mudando a estratégia de vida.

Então devo estar mudando de Freud para Jung.

Uma ortopedista brasileira diz que temos dor nas costas porque a raça humana está de pé, tornou-se bípede, há muito pouco tempo.

Você quer dizer que eu deveria engatinhar?

É o destino, então: o destino é a dor nas costas.

Bem, Freud também diz que não há destino, que nós criamos o nosso destino, nosso inconsciente cria o destino. É o mesmo que diz o budismo. Sim, no budismo há a idéia de carma, segundo a qual o que hoje experimentamos é resultado de nosso comportamento na vida precedente. Mas, de qualquer modo, é sempre você: você escreve o roteiro da sua vida. Outras religiões trazem a idéia do destino, de um grande livro em que tudo já está escrito, e acho que é nessa idéia que se baseia todo esse fundamentalismo camicase. Os budistas e os freudianos acreditam que você é o seu livro.

Dizem que o sr. se tornou budista, aliás.

Não, sou apenas fascinado pelo budismo, que não é uma religião, mas uma filosofia, e falo aqui especialmente do budismo tibetano, que chama a alma de mente, enquanto nós a chamamos de espírito. Sempre tive a sensação de ser um *amateur* do budismo. Um diletante. O primeiro lama que conheci antes de fazer *O Pequeno Buda* está logo ali, em Arcidosso, atrás do monte Amiata, onde há um centro budista. É um grande lama. Chama-se Namgkai Norbu, e dei seu nome ao lama do filme. Depois vim a conhecer muitos outros, incluindo o dalai-lama, e, enquanto eu escrevia e rodava *O Pequeno Buda*, tive a assistência constante de um lama para assuntos budistas, Dzongsar Rimpoche. Sua inteligência, como a de todos os religiosos budistas, se fazia de uma mistura entre Oriente e Ocidente. Eles são fascinados pelo Ocidente. Quando acabamos o filme, estávamos em Seattle e demos uma *rap party*. Ele veio falar comigo e disse que, depois de tanto tempo entre tanta gente e tantas tarefas que movimentam a produção de um filme, ele precisava recolher-se a seu monastério e ficar três ou quatro meses sem falar com ninguém. E eu lhe disse: "Então, agora é o tempo da renúncia". "Sim", ele disse, mas ficou subitamente pensativo, e acrescentou: "Quem sabe eu não faria mais renunciando à renúncia?" Eles têm grande senso de humor.

A julgar pelas primeiras cenas na África, *L'Assedio* dá a impressão de que Bertolucci volta ao cinema político, impressão que não se desfaz de todo na seqüência. "Acho político mostrar Roma com o que chamamos de *extracomunitari* (cidadãos que não pertencem à comunidade européia)", ele diz. "Os italianos não procriam mais, e acho que os italianos do futuro serão os filhos dos extracomunitários, o que representará uma injeção fantástica de vitalidade e frescor na cultura italiana." Acima, o diretor e Thandie Newton no set queniano

Voltando ao tema budista e freudiano do destino: se não foi o destino, o que agiu no seu percurso como cineasta? Sabemos que Pier Paolo Pasolini morava no seu prédio, que era amigo do seu pai, que ele convida o sr., jovem rapaz que ama o cinema, para ser seu assistente em *Accatone*... Se não é destino, o que agiu aí? Sorte?

Não existe a sorte, assim como não existe o destino. Há escolhas. Nós procuramos o que nos dá a sorte.

Mas o sr. parece não ter procurado nada. Simplesmente aproveitou todas essas oportunidades, e sempre esteve à altura delas, como se tudo fosse sempre muito natural, muito pertinente.

De fato, eu nunca fiz nenhum esforço. Mas depois de fazer *La Commare Secca*, meu primeiro filme, eu sabia perfeitamente que ninguém poderia me parar. Talvez pela história de como o fizemos. Gianni Amico convenceu um industrial do ramo têxtil, em Milão, a colocar dinheiro e produzir o filme. Duas semanas antes do início das filmagens eu ligo para o industrial. Atende um empregado: "O patrão partiu para fazer o serviço militar". "Como?", perguntei. "Ele estourou o prazo de apresentação", diz o empregado. "Tinha de cumprir o serviço ou seria preso. Ele mandou dizer que produz o filme daqui a dois anos, quando acabar o serviço militar." Dois anos, imagine. Soube que o homem estava servindo em Palermo, Sicilia. Peguei um avião, fui

1964 – *Prima della Rivoluzione*, cultuado nos EUA, lhe valeu o título de "Orson Welles de Parma". Em Paris, o filme só vai ser visto em 1967. Na Itália, o desconhecem. Na foto, Bertolucci se faz de professor no lugar de Morando Morandini (de pé), na cena final.

1968 – *Partner*, crítica da esquerda radical. Na época, Bertolucci era militante do PCI. Na foto, o diretor com o ator francês Pierre Clémenti.

1969 – *A Estratégia da Aranha*, adaptação de um conto de Jorge Luis Borges, *Tema do Traidor e do Herói*. Na foto, cena do filme com os atores Giulio Brogi (Athos, o protagonista) e Pippo Campanini.

1970 – *O Conformista*, adaptação de um romance de Alberto Moravia. Coppola, Scorsese, Schrader e De Palma o saúdam como "o primeiro clássico da década" – exemplo, para eles, de "filme de autor" com apelo para grandes públicos. Na foto, Jean-Louis Trintignant e Dominique Sanda.

1972 – *O Último Tango em Paris*. Para a grande crítica americana Pauline Kael, "o filme que mudou a face de uma arte", como *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky, fizera com a música em 1913. Na foto, o diretor com o ator Jean-Pierre Léaud.

1974-75 – *Novecento*, baseado em poema-romance de seu pai, *La Camera da Letto*, com roteiro seu e do irmão Giuseppe. Na foto, o diretor no set que virou a casa da equipe durante um ano.

a Palermo. Cheguei no quartel, perguntei por ele, me disseram que estava preso por insultar um sargento. Consegui vê-lo na cadeia. Lembrei que ele tinha me contado que conhecia um *capo* mafioso. Era 62, 63 e a Máfia era aquela antiga, que não era ainda composta só de bandidos. "Sim", diz ele, "é o cara que faz a distribuição dos meus tecidos na Sicília." Ele me deu o telefone do mafioso, que convidei para jantar. Expliquei ao *capo* como era o filme, falei de sua história, de sua importância, e disse que precisava começar a rodá-lo dali a duas semanas. O mafioso virou cinéfilo de um minuto para o outro, e tirou o industrial não apenas da prisão – mas do Exército! O homem ficou tão feliz que começamos a rodar o filme pontualmente, duas semanas depois. Esforço não é preciso, mas sim um espírito de determinação quase feroz. Depois disso as coisas fluíram de fato muito naturalmente. Com uma ofensiva naturalidade.

Poderia dar em uma pessoa *blasée*, o que não aconteceu. Foi apenas com a mesma naturalidade em que se movia sua trajetória profissional que o sr. ganhou nove Oscars, por exemplo.

Acho que isso é próprio da educação que me deram os meus pais. Meu pai é um grande poeta. Por isso eu escrevi um só livro de poesia. Não poderia superá-lo. Como sou um pouco competitivo... passei ao meu próprio caminho. Meu pai sempre descreveu em sua poesia um universo muito pequeno, o microcosmo da casa de campo onde morávamos, perto de Parma. Foi ele quem me fez entender, com esse modo de falar das coisas de todos os dias, que a poesia está aí (*Bertolucci estende os braços para a frente, a delimitar o espaço*), exatamente no que nos circunda. Basta saber ver. É nessa naturalidade que acredito, nesse primeiro ensinamento. Que não era um ensinamento, porque ele se recusaria a dizer "eu te ensinei". Era o estar com ele. Estava tudo ali, ele me ensinava sem ensinar, ali em volta. Por essa razão pude ir à China e me sentir, de algum modo, em casa. Tenho a mesma curiosidade por um apartamento em Roma, na Piazza di Spagna (*onde se passa* L'Assedio), que pela Cidade Proibida, em Pequim.

Em *Novecento* parece haver muito desse universo que o sr. partilhou com seu pai. Aquela paisagem da planície padana, aquelas bandeiras vermelhas que até poucos anos atrás ainda se viam nas festas do PCI, naquela região da Emilia Romagna — aliás, a sua região.

Aquilo é uma homenagem a meu pai. Meu avô era um pequeno fazendeiro. Tínhamos campos de cultivo, os camponeses moravam perto. Meu pai escreveu um romance em versos chamado *La Camera da Letto*, que é a história da sua família. Há cenas em *Novecento* que nascem de cenas desse poema. E todo um ar, a idéia do amor que nasce. Eu era criança na casa dos patrões, mas sempre corri para brincar com os meus amigos camponeses na casa dos camponeses. A história do filme não é a mesma do livro, mas está aí a inspiração. *Novecento* é uma homenagem àquela terra e ao socialismo que tinha nascido lá. É uma homenagem ao meu pai, que, depois me dei conta, foi um pouco como ocupar o lugar do meu pai. Parecia um parricídio. Mas não era o primeiro, em todo caso. Dia desses meu pai voltou-se para mim e disse: "Você é muito astuto. Já me matou tantas vezes e continua solto, jamais foi parar na cadeia".

Abaixo, Bertolucci e Clare na África, uma experiência que ele considera breve mas poderosa. "Acredito muito na multicultura, no plurilingüismo", ele diz. "Gosto de que se falem tantas línguas, que se misturem raças e culturas; está aí exatamente o contrário daquilo que representa o perigo maior destes tempos, o nacionalismo." Bertolucci classifica *L'Assedio* como um filme sem genealogia, sem raízes. "Primeiro dizia-se que era preciso ver muitos filmes. Como eu nunca fui a uma escola de cinema, a minha escola foi ver muitos filmes. Hoje cortou-se o cordão umbilical com o passado"

Bem, *Novecento* foi um cenário maravilhoso para matar o pai.

Novecento foi uma aventura, porque eu queria filmá-lo em estações, e estações reais. O verão era para a infância, e filmamos no verão, com os dois meninos e os dois avôs, Burt Lancaster e Sterling Hayden. Então paramos por duas semanas porque o produtor entendeu que as filmagens iriam durar dez vezes mais tempo que o combinado. Era uma pausa para reflexão, depois da qual ele cortou todo o meu salário e disse que só me pagaria se eu acabasse o filme em dois meses. Não acabei, claro, e não ganhei nada. Ficamos lá algo como 45 semanas, período no qual houve tal integração que novas famílias acabaram se formando entre a equipe e locais. No outono e no inverno não havia mais crianças e avós. O período correspondia à juventude e à passagem à vida adulta de personagens interpretados por dois jovens que se chamavam Robert De Niro e Gérard Depardieu. Havia ainda Donald Sutherland, Dominique Sanda e Stefania Sandrelli integrados à estação, que também correspondia ao fascismo. Viria depois a primavera, que corresponderia à Liberação. E tudo isso nos tempos reais, nas estações reais, veja só. Em determinado momento, entendi que não dava mais para continuar e disse para a equipe: daqui a uma semana estaremos todos em Roma. Era uma segunda-feira, marquei a sexta-feira para o filme acabar. A minha figurinista (*Gitt Magrini*), genial, a mesma que havia feito *O Conformista* e o *Tango*, ficou sem falar comigo. E não era a única. Todos se sentiam traídos com o final das filmagens.

Acima, o diretor com David Thewlis. Bertolucci considera *L'Assedio* um filme alinhado com um cinema que ainda procura uma ruptura e uma nova forma de fazer. "Formação é entender que o cinema tem de ser reinventado a cada vez", ele diz. "Por isso gosto de Scorsese, David Lynch, Wenders, Van Sant, só para citar os cineastas da minha geração. Eles se perguntam a cada filme o que é o cinema, e sempre se percebe neles a tensão de quem quer recomeçar, reinventar"

Suas relações com suas equipes de filmagem parecem muito intensas, e chama a atenção essa dimensão afetiva da vida misturada à vida profissional. É parte da sua poética, essa imersão nos sentimentos do filme?

É algo fundamental. Há os amigos históricos, que estão na equipe. Depois há os amigos instantâneos, que são os atores. Eu tenho de ficar amigo dos atores. Tenho de apaixonar-me pelos atores enquanto faço o filme, apaixonar-me pelos seus segredos, por seu mistério. É então que a minha câmera se excita. Tenho de me tornar *muiiiiiiito* amigo dos atores, ligar-me a eles em amizades profundíssimas, o que sempre acontece. Depois o filme acaba e às vezes nunca mais nos vemos. Essa é a razão pela qual fiz poucos filmes: as emoções são muito intensas, um pouco como as que evocam a relação psicanalítica. Depois há em mim este espírito melodramático e o seu contrário. Eu amo o melodrama, mas amo também o contrário do melodrama. Cheguei a este ponto, o de gostar de algo e também do seu contrário. É um pesadelo, porque é difícil optar entre um e outro sentimento. Então há o filme quente em seguida ao filme frio, o movimento interno seguido ao externo. Faço cada filme sempre como se fosse o último – é assim desde o início, e assim continua a ser. Faço pensando: "Não vou fazer nunca mais", corpo e alma entregues completamente, em total abandono, ao filme. Tudo excessivo, talvez. Ou às vezes. Talvez, às vezes, tenha havido excessos nos meus filmes. Excessos, acredito, por amor demais. ■

1979 — *La Luna*, sobre roteiro assinado pelo diretor, sua mulher, Clare Peploe, e seu irmão Giuseppe. O tema do incesto, em que já esbarrara anteriormente, é aqui tratado às claras.

1981 — *A Tragédia de um Homem Ridículo*, filme de transição sobre o tema dos industriais italianos novos-ricos, o seqüestro e o terrorismo, tratado como uma espécie de filme *noir* onírico. Na foto, Ugo Tognazzi, que ganhou a Palma de Ouro em Cannes por sua atuação.

1987 — *O Último Imperador*, sobre a autobiografia de Pu Yi, o último imperador da China, que lhe valeria nove Oscars. Na foto, o diretor com o ator chinês Wu Tao no papel do imperador adolescente.

1990 — *O Céu que nos Protege*, baseado na obra homônima de Paul Bowles, com roteiro do cunhado do diretor, Mark Peploe, que antes assinara o roteiro de alguns dos melhores filmes de Antonioni. Na foto, Debra Winger e John Malkovitch.

1993 — *O Pequeno Buda*, também sobre roteiro de Mark Peploe. O filme que talvez marque o fim do ceticismo existencial de Bertolucci. Na foto, Keanu Reeves como o príncipe Sidharta.

1996 — *Beleza Roubada*, o filme em que, da impossibilidade do amor mostrada em *O Último Tango em Paris*, Bertolucci passa à idéia do amor como única possibilidade. Na foto, Liv Tyler como a protagonista Lucy Harmon.

1999 — *L'Assedio*, filmado para a RAI, Rádio e Televisão Italianas. "Uma sonata a quatro mãos", segundo o diretor, que credita a co-autoria e co-direção do filme à mulher, Clare Peploe, autora do roteiro. Na foto, Thandie Newton como Shandurai.

Quem procura sempre acha

A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, neste mês, oferece boas surpresas e até jóias raras aos que enfrentam o seu gigantismo. Por Gisele Kato

A paulistana Denice Brock, que se prepara para estudar cinema na National Film and Television School, na Inglaterra, costuma tirar férias em outubro. Seu programa é comprar a carteira permanente da Mostra Internacional de Cinema, que dá direito à entrada em todas as sessões do festival, e assistir a pelo menos 30 filmes. "Minha regra número um é ver todos os longas de diretores espanhóis, seguindo depois para as produções latino-americanas", diz ela. "Também há os filmes óbvios, que causam furor e não podem ser deixados de lado, e os que têm a assinatura de diretores de renome." Denice já presenciou episódios interessantes. No ano passado, o enredo de *O Estado do Cão*, co-produção da Bélgica com a Mongólia, de Peter Brosens e Dorjkhandyn Turmunkh, era indicado no catálogo oficial como baseado em uma antiga lenda asiática: todo cachorro, ao morrer, reencarna num ser humano. "Parecia interessante, mas o filme se detém na alma de um cachorro à procura de alguém para reencarnar. E estávamos todos lá, aquele silêncio. De repente, um grupo grande de pessoas levanta e, antes de abandonar a sala, grita: 'Que fiquem os bravos!'." Ela foi brava: "Não costumo sair na metade de nenhum filme".

Neste ano, como sempre, um grande público se dedicará, durante 16 dias, à bravura. É uma busca às vezes inglória, às vezes enfadonha, mas que tem suas recompensas. Na busca por roteiros e produções que fujam aos padrões consolidados pela indústria — a grande indústria norte-americana, deixe-se claro —, esse público é capaz de passar dias inteiros dentro das salas de cinema da capital paulista. E até de investigar a metafísica canina. Desde 1977, o idealizador e diretor da Mostra Internacional de São Paulo, Leon Cakoff, percorre os principais festivais do mundo à procu-

Na página oposta, *O Verão de Kikujiro*, de Takeshi Kitano: destaque num festival cheio de diversidade. As imagens das páginas seguintes são de filmes da 23ª edição

FOTO DIVULGAÇÃO

ra das jóias raras que justifiquem tanto esforço. Não são poucos os nomes hoje consagrados que foram revelados pela sua obstinação. Pela 23ª vez, de 15 a 28 deste mês, com aproximadamente cem filmes, a seleção dele é apresentada como a reunião de criações transgressoras, corajosas e desafiantes. Se há o risco da alma à procura de um corpo bípede, a multiplicidade é a garantia de que dificilmente se perderá – quando se tem a devida persistência – uma eventual obra-prima.

"O interessante da mostra é exatamente sair de casa sem saber direito o que se vai encontrar", diz a cineasta Tata Amaral, de *Um Céu de Estrelas*, que está finalizando seu segundo longa-metragem, *Através da Janela*, e acompanha a curadoria de Leon Cakoff desde o início. "Antes, eu assistia a quase todos os filmes, uma verdadeira maratona. Hoje, procuro ver as produções com chances menores de entrar no circuito, as de nacionalidades mais esdrúxulas." Procedência também conta para a estudante de cinema da Escola de Comunicações e Artes da USP Cláudia Pucci. Ela gosta de descobrir a sintaxe de países ainda sem tradição cinematográfica. "Agora, todo mundo fala dos diretores iranianos, mas lembro que a obra deles foi disseminada em uma edição da mostra", diz a mineira de 24 anos, que acompanha o festival desde que chegou a São Paulo. Assistir a todos os filmes não é fácil. "Às vezes, vou a uma sessão por causa do título ou da foto do catálogo", diz o jornalista e proprietário da produtora Glaz, Paulo Boccato. "Na edição do ano passado, comprei o passe que dá acesso a todas as sessões, ou seja, paguei o equivalente a 40 entradas e me senti na obrigação de assistir a pelo menos 50 filmes que valessem a pena o dinheiro gasto. Fui à exibição de *Os Idiotas* (do dinamarquês Lars von Trier) já com o espírito preparado para falar mal. Saí zonzo da sala: amei!" De fato, o melhor da mostra são as descobertas. Passa-se o ano falando de nomes conhecidos, e é preciso dar uma variada. Graças à seleção de Cakoff, por exemplo, a estudante Kika Nicolela pôde conhecer – e, provavelmente, pôr em sua lista de referências – o diretor Wong Kar-Wai, de Hong Kong: "Eu assisti a *Cinzas do Passado*, fiquei encantada, e simplesmente não existe uma cópia deste filme no Brasil. Aliás, os organizadores do festival estão devendo uma retrospectiva caprichada com esse diretor". Ainda não será desta vez. A 23ª edição, finalmente incluída no calendário turístico oficial da cidade de São Paulo, depois de peripécias burocráticas no processo, traz, entre a vanguarda, uma homenagem à melhor tradição latina dos anos 40 e 50, com a reunião dos mais conhecidos melodramas da época de ouro do cinema mexicano. É uma oportunidade para se rever títulos como *Dona Barbara*, de Fernando de Fuentes, *Una Familia de Tantas*, de Alejandro Galindo, e *Víctimas del Pecado*, de Emilio Fernández. Ao todo, dez filmes formam um panorama de um período que influenciou gerações. Como todo ano, os filmes estão divididos em categorias: um júri – composto por Hector Babenco, Tom Luddy, Peter Cohen, Marion Hansel, Marco Muller e Cedomir Kolar – elege os melhores participantes da competição, restrita aos novos diretores. A mostra completa-se com uma seleção da produção cinematográfica internacional recente e curtas-metragens, que antecedem a exibição dos longas.

Da lista, Marcos Fábio Katudjian, sem dúvida um moderado, assiste, em geral, a "uns dez" filmes. "A escolha é um pouco fruto do acaso mesmo. Agora, durante a mostra, as pessoas passam a comentar esse ou aquele, e aí eles praticamente se tornam obrigatórios." Katudjian, que participou do Festival Internacional de Curtas de São Paulo e do Festival de Gramado com *Ano Novo*, também tem chances de entrar na lista dos eleitos de Leon Cakoff.

Anualmente, aproximadamente 200 mil pessoas circulam pelas bilheterias. Entre eles há Fábios e Denices, comedidos e camicases, mas não é diretamente deles que Cakoff depende para manter o projeto de 23 anos que leva adiante, com muito suor, ao lado da mulher, Renata de Almeida. É de patrocínio. Consegui-lo pode ser, às vezes, mais difícil do que se trancar numa sala escura com *O Estado do Cão*. Sempre com fôlego para enfrentar as dificuldades – e alardeá-las com a resistência de quem já deve ter visto o filme de Peter Brosens e Dorj-

Abaixo, *Adeus, Pavel*, de Rosemarie Blank. Uma das atrações deste ano, além de produções que representam as principais vanguardas internacionais – a verdadeira razão de ser da mostra –, são filmes latinos dos anos 40 e 50, uma reunião dos mais conhecidos melodramas da época de ouro do cinema mexicano. Serão exibidos títulos como *Dona Barbara*, de Fernando de Fuentes, *Una Familia de Tantas*, de Alejandro Galindo, e *Víctimas del Pecado*, de Emilio Fernández

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, de 15 a 28 deste mês. O festival está inscrito na Lei Rouanet e na Lei Mendonça; neste ano, tem o patrocínio da Petrobras (até o fechamento desta edição, os outros patrocinadores não estavam confirmados). Locais: Espaço Unibanco de Cinema, auditórios do Masp, MIS e Centro Cultural São Paulo, Cine Vitrine, Cine Arte e Cine Sesc. Informações pelo fone 0++/11/883-5137

Nesta página, filmes dos mais diversos países, com propostas diferentes, roteiros diferentes, procuras diferentes: à esquerda, *Adeus, Lar Doce Lar*, de Otar Iosseliani; à dir., de cima para baixo: *A Humanidade*, segundo longa do francês Bruno Dumont, que chega ao Brasil com o respaldo dos prêmios de Melhor Atriz, Melhor Ator e Grande Prêmio do Público em Cannes; *Sicilia!*, de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub; *Sombra*, de Philippe Grandrieux; *Quartos e Corredores*, de Rose Troche; *A Carta*, do sempre presente diretor português Manoel de Oliveira; *O Retorno do Idiota*, de Sasa Gedeon. É a grande oportunidade para travar contato com produções que não chegam ao grande circuito durante o ano. "Conheci os iranianos na mostra", diz Marcos Santilli, diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS). "Lembro também que, alguns anos atrás, fui assistir a um filme turco e constatei que não havia legenda. Fiquei decepcionado. Agora, não há filme ruim na mostra: é uma seleção do Leon Cakoff"

khandyn Turmunkh mais de uma vez –, ele explica a sua relação com o cinema com uma palavra: *vocação*. "Sei que, no ano passado, um quinto das pessoas acompanhavam a mostra pela primeira vez. Este dado traz entusiasmo, indica que o público se renova, se amplia", diz.

Cakoff está em nova fase. Além de apresentador, ele deve ser apresentado como participante de sua mostra. Seu curta, *Volte Sempre, Abbas*, está no festival. Com seis minutos de duração, faz uma homenagem ao diretor iraniano de *Gosto de Cereja*, Abbas Kiarostami, que visitou São Paulo em 1994 e se emocionou com o passeio. "É uma exaltação à perspectiva do estrangeiro, que percebe aspectos que o cidadão, com uma visão já amortecida, não detecta." Entre os títulos que fazem companhia a *Volte Sempre*, destaca-se *A Humanidade*, segundo longa-metragem do diretor francês Bruno Dumont, que chega ao país com o respaldo dos prêmios de Melhor Atriz, Melhor Ator e do Grande Prêmio do Júri no Festival de Cannes. É a história de um homem cuja vida muda com a notícia de um estupro seguido de assassinato. Depois do sucesso de *Hana-bi – Fogos de Artifício*, o cultuado Takeshi Kitano participa com *O Verão de Kikujiro*, que foi escrito, dirigido e interpretado pelo comediante japonês e trata da busca de um menino por sua mãe, um roteiro que foi comparado a *Central do Brasil*, de Walter Salles. Nos documentários, *Homo Sapiens 1900*, do sueco Peter Cohen, segue a precisão de *Arquitetura da Destruição*, seu filme anterior. Baseado em arquivos oficiais, fala das tentativas de limpeza racial no século 20. Walter Salles e Daniela Thomas apresentam *O Primeiro Dia*, uma co-produção franco-brasileira (*ver texto nesta edição*). Já *Fucking Amal*, primeiro longa do diretor sueco Lukas Moodysson, centra-se numa adolescente que descobre a própria homossexualidade.

Na abertura do festival, na Sala São Paulo da Estação Júlio Prestes, os convidados assistirão à versão original de *Fausto* (1926), de Friedrich Wilhelm Murnau, recentemente restaurada pela Cinemateca de Madri. A Sinfonia Cultura, orquestra da Rádio e TV Cultura regida pelo maestro Osvaldo Colarusso, acompanha a exibição com uma peça especialmente escrita por Bernd Schulcheis. A apresentação, que marca a estréia mundial da trilha sonora de *Fausto*, dá a largada para dias e noites cheios de propostas diferentes, roteiros diferentes, procuras diferentes. E quem muito procura um dia acaba achando. ■

Abaixo, *As Bodas de Deus*, **de João Carlos Monteiro. Na página oposta, de cima para baixo:** *Figuras da Noite*, **de Andreas Dressen;** *Heróis do Tirol*, **de Niki List; mais uma cena de** *A Carta*; **novamente** *A Humanidade*. **Outra atração deste ano é a estréia de Leon Cakoff, o incansável organizador do festival, como diretor. Ele exibirá o seu curta** *Volte Sempre, Abbas*, **sobre uma visita do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, de** *Através das Oliveiras* **e** *Gosto de Cereja*, **ao Brasil**

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTOS DIVULGAÇÃO

Os Eleitos

De 1977 a 1998, os vencedores nas principais categorias da mostra

• 1977 (1ª edição) – Público: *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia* **(Hector Babenco, Brasil) • 1978 – Público:** *A Última Ceia* **(Thomás Gutiérrez Alea, Cuba) • 1979 – Público:** *A Doutrinação de Vera* **(Pal Gabor, Hungria) • 1980 – Público e Crítica:** *O Bom Povo Português* **(Rui Simões, Portugal) • 1981 – Público:** *Montenegro* **(Dusan Makavejev, Suécia/Iugoslávia); Crítica:** *Possessão* **(Andrej Zulawski, Alemanha/França) • 1982 – Público:** *Convite à Viagem* **(Peter Del Monte, França); Crítica:** *Você se Lembra de Dolly Bell?* **(Emir Kusturica, Iugoslávia) • 1983 – Público:** *Um Outro Jeito* **(Karol Makk, Hungria); Crítica:** *Concílio do Amor* **(Werner Schroeter, Alemanha) • 1984 – Público:** *Koyaanisqati* **(Godfrey Reggio, Estados Unidos); Crítica:** *O Sul* **(Victor Erice, Espanha) • 1985 – Público:** *O Ilusionista* **(Jos Stelling, Holanda); Crítica: prêmio atribuído a Donald Krim pela restauração do filme** *Queen Kelly*, **de Erich von Stroheim • 1986 – Público:** *O Homem da Linha* **(Jos Stelling, Holanda); Crítica:** *Sid & Nancy* **(Alex Cox, Inglaterra) • 1987 – Público:** *Homem Olhando ao Sudeste* **(Eliseo Subiela, Argentina); Crítica:** *A Lenda da Fortaleza Suram* **(Serguei Paradjanov, URSS) • 1988 – Público:** *Asas do Desejo* **(Wim Wenders, Alemanha); Crítica:** *O Testemunho* **(Tony Palmer, Inglaterra); Prêmio Especial:** *Os Canibais* **(Manoel de Oliveira, Portugal) • 1989 – Público:** *Não Amarás* **(Krzystof Kieslowski, Polônia); Crítica: Krzystof Kieslowski pelo conjunto da obra** *O Decálogo* **• 1990 – Público:** *O Mahabharata* **(Peter Brook, Inglaterra); Crítica:** *Palombella Rossa* **(Nanni Moretti, Itália) • 1991 – Público:** *Confiança* **(Hal Hartley, Estados Unidos); Crítica:** *Paisagem na Neblina* **(Theo Angelopoulos, Grécia); Prêmio Especial:** *Mississippi Masala* **(Mira Nair, Índia/Estados Unidos) • 1992 – Público:** *Kodayu* **(Junya Sato, Japão); Crítica:** *A Prova* **(Jocelyn Moorhouse, Austrália); Prêmio Especial:** *Arquitetura da Destruição* **(Peter Cohen, Suécia) • 1993 – Público:** *Uma Canção para Beko* **(Nizamettin Ariç, Alemanha/Armênia); Crítica:** *O Vale Abraão* **(Manoel de Oliveira, Portugal) • 1994 – Júri:** *O Jarro* **(Ebrahim Forouzesh, Irã);** *32 Curtas sobre Glenn Gould* **(François Girard, Canadá);** *La Madre Muerta* **(Juanma Bajo Ulba, Espanha); Público:** *Antes da Chuva* **(Milcho Manchevski, Macedônia); Crítica:** *Através das Oliveiras* **(Abbas Kiarostami, Irã/França) • 1995 – Melhor filme:** *O Balão Branco* **(Jafar Panahi, Irã); Prêmio Especial do Júri:** *Dezesseis Zero Sessenta* **(Vinicius Mainard, Brasil);** *Denise Está Chamando* **(Hal Salwen, Estados Unidos); Público:** *O Carteiro e o Poeta* **(Michael Radford, Inglaterra/Itália); Crítica:** *Lamerica* **(Gianni Amelio, Itália); Prêmio Especial da Mostra: Manoel de Oliveira (Portugal), Gabriel Figueiroa (México) e Mohsen Makhmalbaf, pelo conjunto da obra • 1996 – Melhor Filme:** *Bela Aldeia, Belas Chamas* **(Srdjan Dragojevic, Iugoslávia); Público:** *Nuvens Passageiras* **(Aki Kaurismaki, Finlândia);** *As Crianças de Jordbro* **(Rainer Hartleb, Suécia); Crítica:** *Ponette* **(Jacques Doillon, França);** *Três Vidas e Uma Só Morte* **(Raoul Ruiz, França/Portugal); Prêmio Especial da Mostra: Eizo Sugawa, pelo conjunto da obra • 1997 – Melhor filme:** *A Vida de Jesus* **(Bruno Dumont, França); Público:** *A Trégua* **(Francesco Rosi, Itália); Crítica:** *Hana-bi – Fogos de Artifício* **(Takeshi Kitano, Japão) • 1998 – Melhor Filme:** *Felicidade* **(Todd Solondz, Estados Unidos); Público:** *Trem da Vida* **(Radu Mihaileanu, França/Bélgica/Holanda)**

Day after com otimismo

Em *O Primeiro Dia*, que estréia neste mês, Walter Salles e Daniela Thomas dão um tom de encardida esperança a um banho de sangue, suor e lágrimas

Por Nirlando Beirão. Fotos Rogério Reis exclusivas para BRAVO!

FOTOS WALTER CARVALHO/DIVULGAÇÃO

Walter Salles e Daniela Thomas no set de filmagens: salvação sempre possível em meio a uma sociedade de bandidos e policiais corruptos. Na página oposta, de cima para baixo, em cena: Luiz Carlos Vasconcelos e Matheus Nachtergaele; Nelson Sargento; Vasconcelos; Fernanda Torres

Muito cavalheiro tanto na sua carreira profissional quanto nos gestos de sua vida civil, Walter Salles cedeu a Daniela Thomas a primazia nos créditos de *O Primeiro Dia*. Mas nem era preciso esperar que, lá pelas tantas, uma luz vibrante e metafórica viesse banhar o rosto de Fernandinha Torres para se perceber aí toda a nitidez do estilo Waltinho. Aconteça o que acontecer, ele é um otimista incorrigível. De mais a mais, tem bom coração.

Na aspereza geográfica e humana que ia da Central do Brasil ao Brasil Central, ele fez brotar como que um pequeno jardim de girassóis. Agora, sobe a favela, chafurda nos presídios, presencia rebeliões, esquiva-se de balas perdidas, escapa de pistoleiros de aluguel e nem assim acha que as coisas estão perdidas. Nem quando quebra a cara contra o resistente muro do apartheid que retalha

o tecido social chamado Brasil. De repente, o sol irradia, no rosto de Fernandinha, o primeiro dia de nossas vidas. Abre-se a janela da ressaca do milênio. Dispensam-se palavras. Até na tragédia há salvação.

Não se enganem. Por mais que se possa supor que o modelito *arte povera* de Daniela Thomas é mais condizente com aquelas locações sórdidas e imundas a que eles se propuseram, por mais que se diga que se trata de uma criação coletiva e que os letreiros exaustivos não esqueçam nem o boy do cafezinho, que há improviso nos diálogos e espontaneidade nas interpretações, é Waltinho – mais elegante, na periferia, em jeans e t-shirt, do que um investidor do mercado financeiro com todos os apetrechos Armani – quem dá o tom a *O Primeiro Dia*. Um tom de encardida esperança.

Esperança? Terá Walter Salles optado, na virada do século de Franz Kafka, por Frank Capra? Bem, se há o perigo de que a palavra esperança exale o perfume pudico e envergonhado dos folhetins românticos, digamos, então, que o que Waltinho dá de bandeja é generosidade. Se generosidade ainda é demais, se é um termo capaz de comprometer a plataforma cinematográfica cabeça de uma geração que adora imitar a fala dos *manos* da favela, quem sabe solidariedade, ou compaixão, ou apenas compreensão?

Os céticos que desculpem, mas o cinema de Walter Salles é feito de altos sentimentos. No caso de *O Primeiro Dia*, era quase fatal que assim fosse. Vésperas do ano 2000, Rio de Janeiro. Não há como disfarçar: junto com a bala fatal, aí vem a lição de moral. O tema surgiu como encomenda, de uma rede de televisão européia, a Arte, para dez cineastas do mundo inteiro. Estados Unidos e Mali, Canadá e Taiwan, etc. e etc. – a mudança do calendário iria imprimir a cada olhar estrangeiro uma natural compulsão edificante.

Bem, o que esperar do(s) brasileiro(s) a não ser as cores berrantes da matéria bruta de nosso cotidiano, a crônica da violência crônica, aquela que, com seu pêndulo cego e implacável, golpeia a todos, maneiros ou otários, emergentes do asfalto ou sobreviventes do morro? É claro que – Rio, ano 2000 – é um banho de sangue, suor e lágrimas. Não dava para pedir um *script* ao ministro Rafael Greca. No de Waltinho, se não há ufanismo, há, pelo menos, um ombro amigo.

Não existe perigo de que *O Primeiro Dia* venha a concorrer a algum Oscar. É sórdida a prisão, mesmo quando Nelson Sargento, o convincente Vovô, canta o seu próprio samba. É sórdido o morro. Seus labirintos não são alegorias borgianas. A câmera esgueira-se por uma Casbah sem nenhuma fotogenia, serpenteia por um estreito beco sem saída em que a vida é provisória e a morte fica sempre a meio caminho andado. É bonita a atriz que faz a namorada *bíblia* do alcagüete acuado. Ela é tristemente bonita (dá para desconfiar: se alguém vier a salvar a favela, algum dia, não será o governo federal, será o cinema nacional).

Central do Brasil, que Waltinho fez sozinho, tem mais vigor e consistência que *O Primeiro Dia*, sua segunda parceria com Daniela (a primeira foi *Terra Estrangeira*). O que distingue os dois filmes não é a distância que eventualmente separaria uma Fernanda (Montenegro) de outra (Torres). De vestido de fustão (a mãe) ou só de lingerie (felizmente, a filha), as duas são igualmente talentosas. *O Primeiro Dia* – ou a versão elastificada que vai ao cinema, diferente da versão concentrada que vai à tevê – oscila naquilo que *Central do Brasil* triunfa: o roteiro.

O Rio fraturado de João, presidiário (Luiz Carlos Vasconcelos), e Maria, professorinha (Fernanda Torres), tem sua expressão simbólica na imagem meio surrada do prédio classe-média cujo perfil se projeta sobre o fundo desfocado da favela. As duas histórias de *O Primeiro Dia* correm paralelas, na certeza antecipada de que se encontrarão no infinito. Encontram-se, sim, no *timing* cenográfico que junta fuga e desespero, os fogos do milênio espoucando como se fossem o derradeiro espasmo de uma confraternização impossível. Os dois sendeiros que confluem para um flash de amor bandido são dois Rios, duas nações irreconciliáveis, duas sociedades, dois países, duas metades que jamais se completam.

É boa a história, e é um primor o desempenho técnico da equipe, mas, entre cenas de tensão e densidade, há outras de um naturalismo da boca para fora. *O Primeiro Dia* acaba sendo um filme de soluços, *mezzo* gelatina, *mezzo* adrenalina. Cinema cooperativado pode dar nisso, mesmo quando se tem Waltinho nas vizinhanças.

Na trajetória da televisão (versão original, 50 minutos) ao cinema (versão esticada, 75), o ritmo só não desandou porque havia maestria na mesa de montagem e sentimento por trás da câmera. Reconheça-se: também porque, diante dela, havia atores, atores de verdade. Alguma competência existe, além do discurso da confraternização coletiva, na arte de atuar ou de dirigir quem atua. *O Primeiro Dia* é um daqueles raros filmes brasileiros em que quem diz parece saber o que está dizendo.

Matheus Nachtergaele é o comediante de sua geração. Deram-lhe cinco minutos em *Central do Brasil*, se tanto, e ele roubou o filme. Verdadeiro protagonista de *O Primeiro Dia*, ele extrapola seu talento puxando do alternadamente, com exasperante engenho, os fios contraditórios da malandragem e da ingenuidade. Como na vida, o esperto ferra, mas está ferrado. Matheus é um profissional de antologia, e basta uma das suas muitas cenas para saber o que isso quer dizer. Dizem que ele aprendeu a falar daquele jeito em laboratórios da Mangueira. Não precisava: Matheus Nachtergaele dá a impressão de que nasceu sabendo.

Quando o cinema brasileiro vai ao presídio, é claro que Tonico Pereira tem emprego, aprisionado no seu corriqueiro papel de quem aprisiona. Assim como José Dumont e Nelson Dantas, *stand by* estereotípicos de quem não tem direito a papel em novela cortesã de Gilberto Braga. O dilema é sempre entender Carlos Vereza. Você nunca escuta o que ele diz. Nunca se sabe se ele é deprimente por script ou por vocação.

O Que e Quando

O Primeiro Dia, de Daniela Thomas e Walter Salles. Com Matheus Nachtergaele, Fernanda Torres e Luiz Carlos Vasconcelos. Estréia neste mês. Patrocínio: Credicard

Abaixo, Matheus Nachtergaele num intervalo das filmagens. Deram-lhe cinco minutos em *Central do Brasil*, e ele roubou o filme no papel do irmão de Josué (Vinícius de Oliveira). Verdadeiro protagonista de *O Primeiro Dia*, ele extrapola seu talento puxando de forma alternada, com exasperante engenho, os fios contraditórios da malandragem e da ingenuidade. Dizem que ele aprendeu a falar daquele jeito em laboratórios da Mangueira. Não precisava: parece que nasceu sabendo

Nesta página, também no set, Waltinho e sua elegância – em jeans e t-shirt, na periferia, maior do que a de um investidor do mercado financeiro com todos os apetrechos Armani. Da televisão, para onde o filme foi originalmente produzido (em 50 minutos), para o cinema (versão esticada, 75), o ritmo só não desandou porque havia maestria na mesa de montagem e sentimento por trás da câmera. E, diante dela, atores de verdade

Um cinema chamado Almodóvar

Tudo sobre Minha Mãe, que estréia neste mês, mexe com o confronto de gêneros e define a poética de um diretor. Por Violeta Weinschelbaum, de Buenos Aires

Tudo sobre Minha Mãe (*Todo sobre mi Madre*) foi concebido há quatro anos, quando Pedro Almodóvar tomou notas sobre uma personagem secundária de *A Flor do Meu Segredo*: nesse filme seu de 1995, Manuela é enfermeira, uma mulher comum, que faz simulações em um seminário de transplantes; faz uma mãe a quem os médicos têm de anunciar a hipotética morte do filho. Dessa personagem nasce a outra Manuela (Cecilia Roth), a Mãe do novo filme. *Tudo Sobre...* se constrói com base em um jogo de remissões que permite estabelecer uma linhagem e deixa transparecer preferências que se desenvolvem ao longo da trama.

Cecilia Roth (acima, com Eloy Azorín, que vive o seu filho no filme; ao lado, com Marisa Paredes, que interpreta uma atriz): remissões que permitem estabelecer uma linhagem

"No princípio, minha idéia foi fazer um filme sobre a capacidade de atuar de determinadas pessoas que não são atores", diz Almodóvar. De fato, *Tudo Sobre...* é um tratado sobre atuação, uma história que expõe em — quase — todas as formas possíveis o que é atuar. O título é tirado de *All about Eve* (no Brasil, *A Malvada*; em tradução literal, *Tudo sobre Eva*), de Mankiewicz, filme que, entre outros temas, trata de mulheres e de atrizes, mulheres que trocam confidências e mentiras no camarim.

Dentro do cinema, por outro lado, está o teatro. Depois de uma série de encontros que combinam contratempo e causalidade, Manuela acaba trabalhando como assistente de uma grande atriz, Huma Rojo (Marisa Paredes). Huma é, no teatro, Blanche Dubois, de *Um Bonde Chamado Desejo*. Nessa mesma peça, em uma emergência, terá de atuar Manuela. Num dia em que a segunda atriz está drogada e incapacitada de subir ao palco, Manuela faz o seu papel, que já conhecia desde a juventude, de uma de suas experiências como atriz de vocação. Como nas simulações, Manuela atua.

Mais tarde, Agrado, um travesti prostituto que conhece Manuela há anos, herda-lhe o trabalho e assiste a Huma dos bastidores. Mas esse *Bonde*, o de Almodóvar, parece, está enfeitiçado: as drogas, a violência e as paixões às vezes o impedem de circular. Por isso, em uma das noites em que se ia suspender a peça, Almodóvar põe em prática outra instância de sua teoria. Agrado sobe ao palco e, com o típico formato do *Stand Up*, consegue mostrar o artifício e a autenticidade da atuação em um discurso hilariante e sensível. Estabelece-se um paralelismo: de um lado, atua, põe-se no lugar do artista; de outro, desenvolve um discurso sobre a autenticidade de seu corpo, "todo silicone", e de seus sentimentos, o que é uma exposição de outra forma de atuação: o travestismo.

Sem dúvida, um dos mais interessantes elementos do filme é a mistura de gêneros. Cada personagem faz um deles, e estes se confrontam e compartilham cenas. Talvez a cena mais impactante nesse sentido seja a do encontro no cemitério entre Manuela e Lola (Toni Cantó), o pai de seu filho morto. Cantó, sem dúvida, atua partindo do melodrama, o que dá muito mais força ao naturalismo cru e desgarrado de Cecilia Roth. Desse modo, na exposição do contraste, o clima se rarefaz, se define uma poética. O cinema de Almodóvar.

Tudo sobre Minha Mãe, de Pedro Almodóvar. Com Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz e Candela Peña. Prêmio de Direção em Cannes/99. Estréia neste mês

FOTOS DIVULGAÇÃO

O Pequeno Grande Feitiço

Como o barato e independente *A Bruxa de Blair*, que estréia neste mês no Brasil, subverteu a lógica de mercado da poderosa indústria norte-americana

Vinte e dois anos atrás, um filme mudou completamente o modo como Hollywood imaginava, fazia, divulgava e distribuía seus produtos. O filme era *Guerra nas Estrelas*, e, se, sozinho, ele não pode ser considerado responsável pelo engarrafamento de títulos altamente comerciais no meio do ano (essa tendência havia sido deslanchada dois anos antes pelo melhor amigo de George Lucas, Steven Spielberg, com seu *Tubarão*), cabe-lhe, com certeza, a primazia de ter consolidado um estilo para esses filmes: leve, grande e caro.

Neste ano, um outro título solitário pode ter subvertido essa norma, se não para sempre (o que é "para sempre" nessa indústria volátil?), pelo menos por um tempo. O filme, que estréia neste mês no Brasil, é *A Bruxa de Blair*. Se for capaz de estabelecer algum padrão, ele é o oposto do atual *status quo*: pesado, pequeno e barato.

A esta altura, o feito dos cineastas Eduardo Sanchez e Daniel Myrick — que nem ao menos residem em Los Angeles ou Nova York, mas na distante Flórida — já faz parte da história recente da indústria: eles financiaram o projeto à custa de cartões de crédito, escambo e delirante frugalidade; eles rodaram o filme basicamente em vídeo, com os atores operando as próprias câmeras, ao custo total de US$ 60 mil; o filme causou verdadeiro delírio no festival Sundance deste ano, levando a um contrato de distribuição com a minúscula Artisan Pictures por US$ 1 milhão; o filme foi divulgado via Internet por um terço do orçamento de uma divulgação normal, via televisão, rádio e imprensa; e, lançado em meio aos pesos pesados da temporada, tornou-se a terceira maior bilheteria do ano e o filme mais lucrativo da década, se não de toda a história do cinema — US$ 130 milhões de renda total.

Cena de *A Bruxa de Blair*, um filme pequeno, pesado e barato: fenômeno que pode estabelecer um novo padrão em Hollywood. Em plena temporada na qual os grandes estúdios pretendiam conseguir o retorno financeiro máximo de seus maiores investimentos – títulos como *As Loucas Aventuras de James West* e *A Casa Amaldiçoada* –, a façanha dos diretores Eduardo Sanchez e Daniel Myrick provou que ainda há espaço para inovação nas áreas de produção e distribuição. *A Bruxa* foi, em grande parte, divulgado apenas via Internet

Existe, é claro, um percalço nessa história de sucesso: *A Bruxa de Blair* é praticamente idêntico a *The Last Broadcast*, um projeto levado adiante em 1997 por dois cineastas de New Jersey, Lance Weiler e Stefan Avalos, com um orçamento ainda mais espartano — US$ 700 —, também rodado em vídeo e divulgado via Internet. (Os criadores de *Broadcast* nada têm a declarar, oficialmente, sobre as "coincidências" entre os dois filmes.)

Mas *Broadcast* não teve a distribuição maciça de *A Bruxa de Blair* e, por isso, perdeu o estribo do bonde da história. E esse bonde dispara em trilho duplo. Num, a primazia de uma empresa (a Miramax) sobre o domínio do setor "independente" — que, na última década, pulou de US$ 100 milhões para mais de US$ 1 bilhão em ingressos vendidos anualmente — se vê colocada em xeque, de modo incontornável, por um distribuidor (a Artisan) inteiramente desvinculado de qualquer grande estúdio. Em outro, esses mesmos grandes estúdios — que criaram suas subdivisões "especializadas" exatamente para explorar os filme de baixo custo — se vêem colocados no auge da temporada na qual esperam apurar o retorno máximo de seus maiores investimentos — filmes como *As Loucas Aventuras de James West*, *Das Profundezas do Mar* e *A Casa Amaldiçoada*, que custaram mais de US$ 100 milhões para ser produzidos e terminaram suas trajetórias no vermelho. Isso num momento em que todos os estúdios se vêem sob pressão constante de seus patrões corporativos para, afinal, fazer algum sentido em suas práticas contábeis. E é claro que, depois de *A Bruxa de Blair*, independentes, estúdios e adjacências — inclusive a própria Internet, em que já existem pelo menos três empresas dedicadas à distribuição de filmes — serão saturados por filmes horrendos, amadores e dolorosos de assistir, cujo único mérito terá sido seu baixo custo. ■

FOTO DIVULGAÇÃO

Shakespeare na Toscana

Estréia a adaptação de Michael Hoffman para *Sonho de uma Noite de Verão*

A nova versão de *Sonho de uma Noite de Verão*, de Shakespeare, dirigida por Michael Hoffman, fica a meio caminho entre a obediência ao original e a livre adaptação. Pode ser mais ou menos comparada com o *Hamlet* de Kenneth Branagh (ambos são ambientados no século 19 e se referem a invenções da época – em *Hamlet*, a locomotiva; em *Sonho de uma Noite de Verão*, a bicicleta). Hoffman trocou o cenário da Grécia, do texto original, pela abundante Toscana, construindo a floresta povoada por fadas, duendes e magos nos estúdios da Cinecittà, na Itália. A história, escrita em 1595 ou 1596, trata do amor utópico e juvenil, que chega, na comédia, à beira do ridículo. O filme, que estréia neste mês no Brasil, é narrado na forma de fábula, com o visual lúdico dos sonhos incrementado por efeitos especiais. No elenco estão Michelle Pfeiffer, Kevin Kline, Rupert Everett, Christian Bale, Calista Flockhart, Sophie Marceau e Stanley Tucci. – FLÁVIA ROCHA

Kline e Pfeiffer: visual lúdico

Money lex

O cinema britânico ganha incentivos

Determinada a assumir um papel de ainda maior relevância no cinema mundial (no qual já é o líder da maior parte da produção em língua inglesa fora dos Estados Unidos), a Grã-Bretanha alterou sua legislação de incentivos fiscais, de forma a atrair co-produções internacionais de maior porte. Agora, qualquer filme que despenda acima de 70% de seu orçamento por lá e tenha 70% de sua equipe e elenco composta de cidadãos locais pode receber os (generosos) incentivos que tornaram possível a recente renascença do cinema britânico. – ANA MARIA BAHIANA

Nada é perfeito

A Miramax, pasmem, também tem falhas de marketing

Dois grupos de cineastas estão insatisfeitos com o que costumava ser o trunfo da Miramax: a esperteza de marketing. Os responsáveis pelo policial *In too Deep* – dirigido pelo australiano Michael Rymer – constataram que os vídeos de divulgação do seu filme distribuídos para televisões do mundo todo eram para uso doméstico, que impediam tecnicamente a veiculação eletrônica. A revolta dos irmãos Peter e Bobby Farrely, respectivamente roteirista e produtor de *Outside Providence*, foi maior. Trata-se de um drama divulgado nos Estados Unidos como "a nova comédia maluca dos caras que fizeram *Quem Vai Ficar com Mary?*". "O público vai ficar decepcionado quando descobrir que não tem nada a ver com *Mary*", disse Peter Farrely. – AMB

Faroeste caboclo

***O Tronco*, de João Batista de Andrade, fala de um Brasil de jagunços e coronéis**

Goiás, 1919. Terra de ninguém ou, antes, dividida entre os coronéis do sul e os coronéis do norte. Esse é o pano de fundo de *O Tronco*, filme dirigido por João Batista de Andrade, que, neste mês, estréia no Brasil e participa do festival de cinema de Xangai. Adaptado da obra homônima de Bernardo Élis, conta a saga familiar e política dos Melo, elite do norte do Estado, que não depende da lei para exercer o seu poder; este é baseado em relações de confiança e desconfiança, num lugar cercado por jagunços, assassinos e saqueadores. Só essa atmosfera daria um bom faroeste. Mas há ainda uma galeria de personagens bem construídos psicologicamente, interpretados por Antônio Fagundes, Ângelo Antônio, Letícia Sabatela, Rolando Boldrin, entre outros. (Produção: Raiz Produções Cinematográficas. Patrocínio: Telebrasília, Banespa e Secr. da Cultura/SP.) – FR

Cenas do filme: poder e relações arcaicas de confiança

FOTOS DIVULGAÇÃO

A EUROPA LONGE DO SONHO

***A Vida Sonhada dos Anjos*, de Erick Zonca, reproduz por meio de uma história comum uma cultura distante de suas tradições**

Por Michel Laub

Grégoire Colin, o namorado, e Natacha Régnier, a dividida: entre a integração acidentada e o desgarramento sem futuro

FOTO DIVULGAÇÃO

Como a literatura já fez no passado, o cinema é o veículo capaz de dar em grande escala, hoje, a versão ficcional do espírito de uma época. Nesse sentido, *A Vida Sonhada dos Anjos*, do francês Erick Zonca, é um caso típico. Pode ser visto como história comum, interpretação que tem aparecido bastante, mas também como um passeio pelos impasses do continente cuja cultura sofreu, de forma mais dramática, os efeitos da nova ordem econômica e política internacional.

O filme é a história de duas meninas, Isa (Elodie Bouchez) e Marie (Natacha Régnier), que se conhecem por acaso, quando a primeira chega, desempregada e solitária, à cinzenta Lille, no norte da França. As duas acabam morando de graça no apartamento de outra moça, que está em coma no hospital. Isa acha o diário da proprietária e, como para agradecer a sorte gerada pela fatalidade, resolve continuar a escrevê-lo.

Se esta crítica se centrasse em Isa, a sinopse possível de *A Vida Sonhada...* daria conta da trajetória íntima de alguém que, do desenraizamento total a uma harmonia possível com o mundo, encarna uma personagem verossímil e interessante, digna da melhor tradição do cinema realista. Mas, se o ângulo de interpretação partir de Marie, a trama fundada na mudança pessoal vira uma espécie de metáfora estruturada sobre um dilema.

A despeito de uma sexualidade difusa, reprimida, Marie se apaixona por um dos rapazes da cidade (Grégoire Colin), um sujeito relativamente rico e com freqüência violento. O envolvimento entre ambos não agrada a Isa, que vê no namorado da amiga a arrogância e o descompromisso com o bem-estar alheio típicos de uma elite jovem e individualista. O antagonismo de forças entre a amiga e o rapaz leva Marie a um estado de histeria e agressividade, acentuado ao longo da trama.

De certa maneira, ela se divide entre a integração com um mundo baseado em valores convencionais – do qual fazem parte tanto o conforto material quanto a violência e o cinismo – e o desgarramento romântico, divertido – e sem futuro. Qualquer temporada na Europa contemporânea, americanizada e cada vez mais distante de suas cultivadas tradições, é a constatação da existência, para quem tem os seus vinte e poucos, dessas duas fortes alternativas existenciais. É um abismo que já existia em praticamente todos os outros lugares, mas que, com a mudança estrutural do mercado de trabalho e o conseqüente desemprego em massa, chegou também ao antigo reduto da sociedade do bem-estar social, onde as diferenças eram mais amenas, onde a vida média sempre foi possível. Não é mais: ou se vai para "cima" – o que quase sempre se dá, antes de mais nada, pela aceitação do *status quo* – ou, com maior assiduidade, para baixo. O namorado e Isa, respectivamente, são representantes perfeitos dessas alternativas, e é no caminho tortuoso que Marie trilha para enfrentar o peso da escolha que está a grande sensibilidade do filme.

Zonca não trata a questão sob uma perspectiva sociológica, muito menos moralista. Nenhum dos lados é propriamente satisfatório, e o final não é indicativo de solução. Nas falas e no encadeamento lógico do enredo, em que poderia haver os escorregões fatais nessa condução, há uma rigidez e um controle narrativo raros – vindos, talvez, do fato, externado por ele em várias entrevistas, de o diretor ter apenas pretendido contar uma história. Se for assim, como não é incomum na arte, seja na literatura de ontem ou no cinema de hoje, um resultado aí sim incomum terá sido acidentalmente conseguido: registrar com perfeição, em suas pequenas glórias e tragédias privadas, o *modus vivendi* de um tempo e de um lugar.

A Vida Sonhada dos Anjos, do francês Erick Zonca. Roteiro de Zonca e Roger Bohbot. Também com Elodie Bouchez (que dividiu com Régnier o prêmio de Melhor Atriz no Festival de Cannes, 1998), Jo Prestia e Patrick Mercado. Produção: François Marquis. Em cartaz

Os Filmes de Outubro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**Casablanca** (EUA, 1942, em cópia nova), 1h42. Drama.	Direção: de Michael Curtiz (1888-1962). Produção: Warner Bros.	**Humphey Bogart, Ingrid Bergman** (*foto*), Paul Henreid, Claude Rains, Sidney Greenstreet, Peter Lorre, Dooley Wilson, Marcel Dalio.	Intensa e sofrida história de amor que se desfaz em abnegações e renúncias. Poderia ser um melodrama reles, mas não é. O mundo suspira com esse triângulo desde 1943, ano em que o filme foi feito.	É uma obra-prima do gênero romântico hollywoodiano. Poucas vezes na história do cinema o carisma dos astros – Bergman e Bogart – se impôs com tanta força a ponto de tornar irrelevantes quaisquer eventuais inverossimilhanças do roteiro.	Nos grandes coadjuvantes: Claude Rains (o policial); Sidney Greestreet (o gerente do bar); Peter Lorre e seu olhar melancólico. Peter Lorre não precisa de identificação. Bons atores com extensa filmografia.	"Por que *Casablanca* é um clássico: filme vencedor de vários Oscars, repleto de situações que entraram no imaginário cinematográfico, tem ação, romance, suspense e um dos mais antológicos, belos e tristes finais de todos os tempos, homenageado e plagiado inúmeras vezes." (*Folha de S. Paulo*)
	De Olhos bem Fechados (*Eyes Wide Shut*, EUA, 1999), 2h39. Drama.	Direção: de Stanley Kubrick, um dos verdadeiros gigantes do cinema, que morreu dois meses depois de concluídas as filmagens. Produção: Warner Bros.	O casal **Tom Cruise-Nicole Kidman** (*foto*). E, em pequenos papéis, um elenco variado que inclui o diretor Sidney Pollack, o iugoslavo Rade Sherbedgia e o inglês-sensação da Broadway, Alan Cumming.	Abalado por uma confissão da mulher (Kidman) – de que teve uma breve mas fulminante fixação amorosa num desconhecido –, um rico doutor (Cruise) se deixa levar numa estranha jornada erótica pelos subterrâneos de Nova York. Baseado no livro *Traumnovelle*, de Arthur Schnitzler.	Kubrick tem uma das filmografias mais indispensáveis da história – sua obra póstuma, ainda que num nível muito diverso de seus filmes anteriores, não pode faltar.	Nas referências aos outros filmes do próprio Kubrick – você não viu esse salão de baile antes? –, no uso das cores – vermelho para o erotismo, azul para a morte, roxo para a justaposição de ambos – e na possibilidade do filme inteiro não passar de um sonho (de olhos bem fechados?).	"Este é um filme seriíssimo sobre o desejo sexual, que flerta sem receio com o ridículo e consegue manter sua sensação fundamental de estranheza e gravidade. A irrealidade onírica de outros filmes de Kubrick está, nele, realizada plenamente." (*The New York Times*)
	Os Amantes do Círculo Polar (*Los Amantes del Círculo Polar*, Espanha, 1998), 1h52. Drama.	Direção: de Julio Medem, que, com Fernando Trueba, é o nome mais conhecido da renascença espanhola na geração pós-Almodóvar. Produção: Sogetel S.A.	Fele Martínez, Najwa Nimi, Pery Medem, Sara Valiente, Victor Ugo Oliveira, Kristel Díaz.	Otto e Anna (Martínez, Nimi) encontram-se ainda crianças (Medem, Valiente), apaixonam-se adolescentes (Oliveira, Díaz), separam-se quando adultos e vão se reencontrar, em circunstâncias dramáticas, na Finlândia, onde o próprio círculo polar reforça o sentido circular de suas vidas.	Para quebrar a monotonia das fórmulas previsíveis e em linha reta, nada melhor do que um filme em espiral, controlado por um diretor que, como Atom Egoyan e Kurosawa, é um mestre do tempo.	Em todas as imagens, mesmo as mais disparatadas e aparentemente desconexas – o acidente de carro, a notícia de jornal, os rostos na rua. Tudo acaba fazendo sentido.	"O filme é sobre o amor, ou melhor, sobre um conceito grandioso de romance: a idéia confortadora de que o amor pode ser tão poderoso que o próprio destino se submete aos seus desígnios." (*Chicago Sun Times*)
	Cadete Winslow (*The Winslow Boy*, EUA, 1999), 1h54. Drama.	Direção: de David Mamet, gigante de palco e roteiro, diretor bissexto. Produção: Sony Pictures Classics.	Nigel Hawthorne, estrela do teatro inglês e o Rei George (de *A Loucura do Rei George*), **Rebecca Pidgeon** (*foto*), mulher de Mamet, Guy Edwards.	Londres, início do século. Injustamente acusado de roubo na escola militar onde estuda, o cadete Winslow (Edwards) levará o pai advogado (Hawthorne) e a irmã sufragista (Pidgeon) a uma longa cruzada para limpar o nome da família. Baseado na peça de Terence Rattingan, inspirada num caso real.	Pelo Mamet sem cacoetes e truques, explorando e ampliando a estrutura de uma grande peça.	Nos inteligentes recursos que Mamet usou para dar o clima de ansiedade e tensão que o caso provoca na opinião pública inglesa, sem estourar o reduzido orçamento da produção.	"Muito inglês, muito de época e muito educado, este texto é sem dúvida uma escolha inusitada para Mamet – e, mesmo sem entender seus motivos, podemos apreciar uma história dramática bem contada, apoiada por grandes performances." (*Variety*)
	Mauá – O Imperador e o Rei (Brasil, 1999), 2h15. Drama histórico.	Direção: de Sérgio Rezende, que fez filmes históricos como *O Homem da Capa Preta*, *Lamarca* e *Canudos*. Produção: Lagoa Cultural. Patrocínio: Ipiranga, Eletrobrás e Furnas.	**Paulo Betti** (*foto*), Malu Mader, Othon Bastos, Antonio Pitanga, Michael Byrne e Rodrigo Penna.	Depois do assassinato do pai, Irineu Evangelista de Souza é mandado pela mãe ao Rio de Janeiro para trabalhar num armazém. Logo se torna um moço de sucesso nos negócios. Aos 30 anos já é o barão de Mauá, a maior fortuna do Império brasileiro.	É uma superprodução nacional, com grande elenco, recriação de cenários e figurinos de época e locações em diversos pontos do país (11 no Rio Grande do Sul, 3 no Estado do Rio de Janeiro, 6 na cidade do Rio de Janeiro) e em Liverpool, na Inglaterra.	Na capacidade da história de prender o espectador: vale conferir se o filme tem a competência narrativa da biografia *Mauá – Empresário do Império*, de Jorge Caldeira, um dos livros mais completos e saborosos sobre o personagem e o período.	"A princípio era o personagem: o Visconde de Mauá. (...) Depois veio o roteiro, versões e mais versões, procurando sintetizar em duas horas a vida deste grande homem. Sem a ilusão de revelar a verdade (que talvez não exista – cada cabeça uma sentença). Mas procurando ser verdadeiro com a época e revelador de suas contradições." (Sérgio Rezende)
	Céu de Outubro (*October Sky*, EUA, 1999), 1h48. Drama.	Direção: de Joe Johnston, que, até agora, dirigiu apenas fantásticos bombons de ação-aventura (*Jumanji*, *Meu Bem Eu Encolhi as Crianças*). Produção: Universal Pictures.	Um grupo de aspirantes ao estrelato – **Jake Gyllenhaal** (*foto*), Chad Lindbergh, Chris Owen –, mais Chris Cooper e Laura Dern.	A história verdadeira de Homer Hickam (Gyllenhaal), que começou a fazer experiências com foguetes em 1957, juntamente com seus colegas de ginásio (Lindbergh, Owen), e acabou se tornando um dos pioneiros do programa espacial americano.	O pequeno filme que tem mais valor do que aparenta – e revela uma página oculta da história recente.	No pano de fundo para a verdadeira odisséia deste Homer – uma cidade mineira da Virginia, com ressonâncias de *Como Era Verde o Meu Vale*.	"Muitos espectadores verão neste filme uma xaropada americana com um punhado de Norman Rockwell. Mas muitos verão nele uma emoção autêntica – como a das melhores pinturas de Rockwell." (*Chicago Tribune*)
	Austin Powers (*Austin Powers: The Spy who Shagged Me*, EUA, 1999), 1h35. Comédia.	Direção: do ex-diretor de fotografia Jay Roach, amigo pessoal do comediante Mike Myers e criador do primeiro filme da série, lançado em 1997 com enorme sucesso. Produção: New Line.	O comediante canadense **Mike Myers** (*foto*), também autor do roteiro e, com Roach, responsável pela criação do personagem. Mais **Heather Graham** (*foto*) e uma multidão de convidados especiais.	O superagente Austin Powers (Meyers), descongelado no filme anterior, resolve voltar aos anos 60 para impedir que seu arquiinimigo Dr. Evil (Myers, de novo) roube seu "mojo", ou força vital. Uma despachada agente da CIA (Graham) é sua companheira de aventuras.	No auge de uma safra de comédias idiotas, poucas são mais alegremente descerebradas que esta – e poucas são tão eficientes em fazer rir.	Nas referências aos anos 60, dos filmes de James Bond ao *Thomas Crown Affair* original, *2001 – Uma Odisséia no Espaço*, *Barbarella* e *Swingin London*. Os trocadilhos com as gírias para o órgão sexual masculino são intraduzíveis nas legendas – e, sim, Elvis Costello, Burt Baccarach, Woody Harrelson e Willie Nelson estão no filme.	"Desigual, Austin, o *swinger* mais desajeitado de Carnaby Street, ainda não cansou de todo, mas já deixou de ser uma novidade." (*Entertainment Weekly*)
	O Clube da Luta (*The Fight Club*, EUA, 1999). Drama.	Direção: de David Fincher (*Alien 3*, *Seven*, *O Jogo*), provavelmente o cineasta mais inesperado – e perverso – de sua geração. Produção: 20th Century Fox.	Brad Pitt, **Edward Norton**, **Helena Bonham Carter** (*foto*).	Dois yuppies entediados (Pitt, Norton) criam um estranho clube-sociedade secreta devotado a espantar o tédio por meio da pancadaria mútua e generalizada; Bonham Carter é a moça masoquista que os dois cobiçam. Baseado no livro homônimo de Chuck Palahniuk.	Este é talvez não o mais popular, mas certamente o mais controvertido e comentado filme do segundo semestre.	Em como Fincher é um devotado estilista visual – até os olhos roxos e lábios rasgados têm um forte apelo visual, com num quadro de Francis Bacon ou Jheronimus Bosch.	"O filme do ano em termos de ousadia e criatividade." (*Rolling Stone*)
	O Sexto Sentido (*The Sixth Sense*, EUA, 1999), 1h47. Suspense sobrenatural.	Direção: de M. Night Shyamalan, que vem do cinema independente. Produção: Hollywood Pictures.	**Bruce Willis** (*foto*) em seu modo de operação contido; o excepcional ator infantil **Haley Joel Osment** (*foto*); e a australiana Toni Colette, de *O Casamento de Muriel*.	Um psicólogo em crise (Willis) estabelece uma profunda relação com um menino (Osment) com poderes de vidência, traumatizado por suas visões. Colette é a exausta mãe do menino, e o filme guarda sua principal revelação para os dez minutos finais.	O único filme a repetir o feito de *Guerras nas Estrelas: Episódio 1* – mais de um mês no topo da bilheteria americana –, mas com uma história inteligente e humana.	Na performance verdadeiramente paranormal do menino Haley Joel Osment, que rouba as cenas. Mas não se deixe ofuscar, preste atenção em tudo, porque você vai querer conferir cada detalhe, mentalmente, depois da revelação final que muda completamente o sentido do filme.	"O filme de Shyamalan é construído com inteligência, e mostra uma compreensão genuína dos terrores da infância, principalmente os das crianças 'diferentes'. O desempenho de Osment é o melhor de qualquer ator infantil em anos, se ele for indicado para o Oscar, será correto e justo." (*Los Angeles Times*)
NO EXTERIOR	**The Limey** (EUA, 1999), 1h30. Policial.	Direção: de Steven Soderbergh, de *Sexo, Mentiras e Videotape* e *Out of Sight*. Produção: Artisan Entertainment.	Dois símbolos dos anos 60 – **Terence Stamp** (*foto*) e Peter Fonda.	Depois de passar quase toda a vida na prisão, um ladrão profissional (Stamp) é compelido a ir a Los Angeles para resolver o mistério da morte súbita de sua filha, da qual Fonda, um rico produtor de discos, é o principal suspeito.	Soderbergh está se revelando um diretor maduro e extremamente pessoal em seu estilo, capaz de elevar a outro nível o que, certamente, era um roteiro pedestre; e as performances de Stamp e Fonda são imperdíveis.	Numa questão importante: como é possível que Stamp apareça 30 anos mais moço nos flashbacks? (Soderbergh localizou e comprou os direitos de *Poor Cow*, filme de Ken Loach de 1966 no qual Stamp também faz o papel de um ladrão – e adaptou o roteiro para "encaixar" no material de Loach.)	"Steven Soderbergh continua na trilha de uma renovação profunda e frutífera, evidente desde *Out of Sight*. A escolha de dois símbolos dos anos 60 – o muito inglês Terence Stamp e o muito americano Peter Fonda – para os papéis de antagonistas transformou um *thriller* corriqueiro num filme muito interessante." (*Variety*)

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE *MAUÁ – O IMPERADOR E O REI*: VERA BUNGARTEN/DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

A linguagem do humano

Lorin Maazel, que rege a Filarmônica de Viena no Rio de Janeiro e em São Paulo, diz em entrevista exclusiva que a música não pode ser expressa em palavras

Por Regina Porto

Escapa à imaginação do ouvido mais bem treinado a música que deve resultar do encontro entre o cérebro privilegiado de Lorin Maazel, o corpo vigoroso da Filarmônica de Viena e a alma densa de quatro dos maiores orquestradores da história — Brahms, Ravel, Stravinsky e Richard Strauss. O próprio Maazel, para quem "música não se expressa em palavras", prefere acalmar expectativas com imagem figurada: "Como no tênis, em que um bom jogador estimula o outro, essa vai ser uma grande partida", diz sobre turnê brasileira. Um concerto no Rio de Janeiro (dia 5, no Teatro Municipal) e dois em São Paulo (dias 6 e 7, na Sala São Paulo) constituem o programa mais aguardado da temporada — mesmo para a classe artística local.

Líder, músicos e instrumentos trazem consigo os ecos de uma longa jornada e,

FOTO KEYSTONE

Músico prodígio, que regeu grandes orquestras entre os 9 e os 12 anos, o violinista, compositor e maestro Lorin Maazel é considerado, aos 69 anos, o último gigante de uma linhagem em extinção

juntos, formam um número superior. Lorin Maazel, de 69 anos, soma mais de seis décadas de intensa vida musical, e a Filarmônica de Viena, último ramo da Orquestra da Corte Imperial, mais de um século e meio de existência. A potência de execução do conjunto e o pulso de ouro do maestro assentam-se sobre alicerces inabaláveis, de foro único. A Filarmônica de Viena não é apenas uma orquestra de tradição secular: é a mais singular e rígida formação sinfônica do mundo. E Lorin Maazel, também violinista e compositor, não só representa o sucesso de um músico completo e de carreira prodigiosa, como também o ápice (o crepúsculo, dizem uns) de um regente já considerado o último gigante de uma linhagem em extinção.

Há quase 20 anos, Maazel tem colaborado com a Filarmônica de Viena — concertos, gravações, turnês, especiais de ano-novo. Pouquíssimos são os maestros que pisam o pódio da Musikverein, a suntuosa casa que sedia a orquestra. "Eles são muito cautelosos", diz Maazel, um dos eleitos. A inadmissível liderança de um maestro como titular e o regimento fechado da orquestra (em que mulheres não ingressam, com a recente exceção feita a uma segunda harpista) distinguem a filarmônica de qualquer outro grande conjunto sinfônico europeu. Seus integrantes são rigorosamente moldados nos padrões estabelecidos pelo ideal sonoro da Academia de Viena. As técnicas de execução, sob critérios que remontam há quase 200 anos, e seu acervo exclusivo de instrumentos do século passado garantem-lhe um resultado acústico inimitável, de uma beleza radical (*leia quadro adiante*).

Apesar de vínculos sólidos com a escola austríaca — na década de 80, foi diretor da Ópera Estatal de Viena, integrada por músicos da filarmônica —, Maazel emprestou sua maestria a mais de uma centena de orquestras mundo afora, várias vezes como titular. A marca aproximada de 300 discos gravados e 4 mil apresentações — concertos, óperas, integrais sinfônicas, estréias mundiais — comprova a extensão de sua conquista. "Um repertório como o de qualquer maestro ativo", diz, com modéstia improcedente.

De origem judaica, aos 30 anos Maazel foi o primeiro americano a levar a tetralogia do Anel, de Wagner, no Festival de Bayreuth; mais tarde, interpretaria obras da fé cristã, como a *Missa em si menor* de Bach, ou o doloroso *Stabat Mater* de Pergolesi. Nascido na França, de ascendência russa (o pai era *spalla* do Met), foi criado em Pittsburgh, nos Estados Unidos. Precoce, regeu as maiores orquestras americanas entre os 9 e os 12 anos de idade a convite de Toscanini e Stokowski. Educado também em matemática, filosofia e letras, e hoje um defensor "discreto" de causas humanitárias, Lorin Maazel eleva a música à condição de mais perfeita forma de comunicação. "É a linguagem que melhor expressa o humano", diz o maestro. A seguir, a entrevista exclusiva concedida a **BRAVO!**.

Filho de um violinista, nascido na França, de ascendência russa, e criado nos Estados Unidos, Maazel foi levado a reger grandes orquestras americanas, ainda criança, por influência de maestros como Toscanini e Stokowski. Treinado na escola do classicismo, estudou com Vladimir Bakalienikoff, relacionou-se também com Koussewitzky e foi assistente de Otto Klemperer na Filarmônica de Nova York, mas atribui a maior influência sobre sua visão de música ao maestro italiano Victor de Sabata. Maazel, que, aliás, fala português por ter sido casado com uma brasileira, foi diretor da Ópera Estatal de Viena nos anos 80 e já regeu mais de uma centena de orquestras mundo afora, somando mais de 4 mil apresentações e 300 discos gravados. Educado em filosofia, letras e matemática, Maazel considera a música a melhor forma de expressão humana: "Simplesmente porque música é uma linguagem pela qual se expressa aquilo que palavras não expressam. Tentar verbalizar um pensamento musical leva ao caos"

BRAVO!: A história da música é rica em compositores e instrumentistas prodígios. Mas não exatamente em regentes prodígios, como foi o seu caso. Quanto isso o afetou?

Lorin Maazel: Nenhuma criança é responsável por aparecer no palco. Essa é uma decisão tomada por seus professores e por sua família. Eu de fato regi orquestras, e regi bem, fui bem preparado no repertório. Na verdade, foram poucos concertos — apenas uns cinco ou seis. Não fui explorado, nem sofri os danos causados às crianças que cedo aparecem no palco. Mas veja: quase todo músico demonstra um forte talento em tenra idade. Meu caso não foi diferente. O incomum era que, em vez de tocar violino, piano ou flauta, eu regia uma orquestra. Mas o dom é o mesmo, não deve ser superestimado. Ao contrário. É a base para um profissional maduro atuar com dignidade e inteligência. Aqueles que acreditaram em mim foram pessoas encorajadoras. E todos disseram, a uma certa altura: "Agora é tempo de parar, é tempo de estudar". Foi o que eu fiz. Depois, pude retomar a carreira de uma maneira folgada, por assim dizer. A experiência que eu tivera quando criança me colocava à frente de outros jovens maestros. Revendo o passado, sinto tudo aquilo como um fator positivo para a minha prática adulta.

Pode soar vago, mas dizem que um adulto acaba se tornando aquilo de que dá sinais já na infância. O sr. concorda?

Concordo, sim. Se você observar uma criança com atenção, pode antever muito a pessoa que ela será quando adulta. Eu tenho três crianças em casa — não assim tão pequenas, elas têm 11, 9 e 7 anos de idade — e penso saber que tipo de gente elas serão quando crescer. Não estou tão seguro quanto à profissão que elas vão abraçar, mas isso não é o mais importante. Uma pessoa não é definida pela profissão. Ao contrário, a profissão é que se define pela maneira como uma pessoa a exerce. Portanto, isso não me soa nada vago. A maioria das pessoas mostra o que ou quem vai ser no futuro lá pelos 10 anos de idade.

O sr. faz conexão entre música e inteligência?

Sim, dizem que estudar música desenvolve a inteligência, especialmente quando se é jovem. Houve mesmo um cientista laureado com um Prêmio Nobel de Física que disse, em seu discurso de agradecimento, que, não fosse seu estudo intensivo de música quando criança, ele não estaria lá recebendo aquele prêmio. Porque ele não teria aprendido a pensar.

Então o sr. também faz conexão entre música e matemática?

Não exatamente. A conexão é distante, na minha opinião. Dizem que músicos são bons matemáticos e que matemáticos são bons músicos. Essa conexão está mais longe do que professores de música costumam pensar. Existe um episódio notável com Einstein, que gostava de tocar violino e, uma vez, tocando com um grande violinista, errava sem parar. O músico virou-se para ele e disse: "Sabe qual é o problema com você, Einstein? Você não consegue contar" (*risos*). Ou seja, ser um grande físico, um grande matemático não quer dizer que você será um bom músico. E ser um bom músico não necessariamente significa ser um bom jogador de xadrez ou um grande matemático. Há uma vaga conexão, mas que tem mais a ver com a capacidade de pensar e de aprender. Isso, sim, é verdade. Mas a conexão não deveria ser superenfatizada.

Fatores como ouvido absoluto e memória fotográfica, notados quando o sr. era um menino de 4 anos de idade, definem um virtuose?

Eu adoraria ter memória fotográfica, mas não tenho. Isso alguém disse um dia, e passou a ser repetido inúmeras vezes. Minha memória é resultado de um bom ouvido, de estudo meticuloso e de um trabalho árduo. Não de um dom natural.

Aos 10 anos, o sr. foi cercado por maestros de personalidade forte, como Toscanini e Stokowski. Aos 20, por Koussewitzky e, aos 40, por Otto Klemperer, de quem foi assistente na Filarmônica de Nova York. Como foi sua emancipação?

Eu fui treinado na escola do classicismo. Graças a meu professor, Vladimir Bakalienikoff, eu me familiarizei com a tradição clássica, que adotei quando adulto e com a qual tenho certa afinidade. É a base de todo o repertório. Mas devo dizer que o espectro do meu repertório é tão largo quanto o de qualquer outro maestro ativo no palco. A maior influência da minha vida não foi Klemperer nem Toscanini. Mas o maestro Victor de Sabata, um grande regente italiano. Eu o conheci muito bem, toquei em orquestra que ele regeu. Sua visão de música foi decisiva para meus anos posteriores.

FOTO PRENSA TRÊS

Apontado como representante de uma linhagem de maestros virtuosos, de temperamento, que estaria em extinção, Maazel lamenta sua titulação: "Vejo isso como um infortúnio. Porque a música sinfônica deve ser moldada, lançada e devolvida à vida com o mesmo temperamento com que foi criada e composta. E essas obras vulcânicas só ganham vida mediante maestros de um mesmo tipo de índole, mesmo tipo de fogo"

O fato de o sr. ter estudado música barroca na Itália mudou sua carreira?

Com efeito. Eu não sabia nada sobre a Itália, não conhecia nada dos italianos e, sobretudo, nada de ópera italiana. Fui para lá para aprender e estudar, e até hoje, 40 anos depois, sou grato por aquilo que aprendi durante aqueles anos. Foi um marco na minha vida.

O sr. também tem feito óperas modernas. É um compromisso?

Meu compromisso é sempre com a música de qualidade, seja ela escrita hoje ou há 500 anos. Eu acredito muito na música de Berio, de Penderecki, na música de Messiaen, de Duttileux. Mas não sou um fanático. Não creio que qualquer coisa escrita por qualquer um deva ser interpretada simplesmente pelo fato de ser inédita. Sou muito seletivo quanto à música que executo.

Ser violinista, fundador de um quarteto de cordas e compositor o define como um músico completo?

Um músico deve ter experiência em várias disciplinas. Como era no século 19, quando todas as grandes figu-

ras eram instrumentistas maravilhosos, bons regentes e excelentes compositores. No século 20, os compositores foram perdendo o dom de tocar qualquer instrumento; os regentes viraram especialistas, incapazes de escrever uma fuga; e o instrumentista hoje não sabe nada de composição ou regência. Estamos vivendo uma época em que instrumentistas, quando envelhecem e param de tocar, passam a usar de sua reputação para fazer carreira de regente. O que, claro, é muito desestimulante para o regente profissional. Porque barateia a profissão e leva o público a acreditar que qualquer instrumentista seja capaz de reger. Poucos têm o dom verdadeiro.

Acumular experiências musicais muda a atitude do regente?

Penso que sim. O maestro passa a entender, apreciar e admirar melhor os efeitos dos músicos da orquestra e dos solistas. Um maestro que não tenha a experiência de tocar um instrumento se torna um sujeito extremamente briguento. O aspecto psicológico influi bastante, e o maestro precisa ser consciente disso.

O que o sr. mais aprecia na regência?

A experiência da regência pode ser muito passional, porque de fato existe um fogo latente em cada grande obra musical. E sentir aquele fogo voltando à vida por meio de um turbilhão que sai de seu interior e daqueles com quem se está trabalhando é estremecedor. Há também, em toda grande música, uma dimensão filosófico-espiritual a resgatar. Quando a performance é perfeita, por um breve momento – e costuma ser um único momento – somos trazidos a um mundo de incidente beleza.

É o maestro ou o filósofo quem fala?

Devo dizer que estudei filosofia bastante, e que ela por fim acabou me aborrecendo enormemente. A filosofia tende a ser árida. Filósofos parecem não ter emoção. Só trabalham com fórmulas. E me parece uma tentativa de esconder o desafio do presente por trás de palavras e construções inteligentes. A filosofia lida com as questões básicas e simples da vida. Mas as soluções oferecidas são tão complexas que me levam a crer que o que a filosofia de fato está tentando dizer é que não há pista possível para se responder a nada. Eu acho que música e filosofia pouco se relacionam. Música é uma linguagem na qual se podem expressar os sentimentos mais íntimos. Eu só consigo encontrar expressão na música. É a única linguagem que o ser humano tem de verdade sobre o outro – mais do que as palavras que usa – e aquela com que melhor pode expressar sua humanidade.

Seria um ideal espiritual da música?

A experiência espiritual ocorre quando está tudo no seu devido lugar. Mas a regência também pode ser uma experiência depreciativa – com uma orquestra mal ensaiada, maus músicos, uma sala de acústica ruim e diante de um público que detesta música, ou que está ali apenas por razões sociais ou políticas. Como se diz, é pequeno o passo entre o sublime e o ridículo. Na minha idade, e já tendo sido aceito como regente de uma certa estatura e padrão, eu tenho a felicidade de não enfrentar experiências deprimentes como essas. Tenho como avaliar as condições que possam acolher uma boa performance. Outros não são tão afortunados.

Qual é o melhor meio de se relacionar com um grande conjunto?

Respeito. Se o maestro respeita seus músicos, e rege de uma forma que imponha respeito, aí se tem a base para uma boa execução. Respeito mútuo é a chave para uma performance bem-sucedida.

Quanto o sr. ouve a opinião dos músicos?

Bem, eu ouço a opinião deles pela maneira como eles tocam. Apoiar qualquer ponto de vista é suspeito, nem sempre funciona. Simplesmente porque música é uma linguagem pela qual se expressa aquilo que palavras não expressam. Tentar verbalizar um pensamento musical leva ao caos. Quando músicos expressam o que sentem por meio de seu fraseado, eu sei como lidar com aquilo. E expresso o que eu sinto pela maneira como conduzo a música. Uma decisão conjunta só pode beneficiar a performance.

Cada maestro tem sua própria verdade sobre a música?

Verdade é uma palavra muito grande. Prefiro falar em viabilidade. As pessoas aceitam o modo de interpretar que possua apelo, poder de convicção e padrão de qualidade.

E como o sr. interage com um grupo de personalidade tão afinada e sonoridade tão peculiar, como é o caso da Filarmônica de Viena?

Quanto mais individual é uma orquestra, melhor ela responde à qualidade pessoal de um maestro a quem ela respeita, com quem gosta de trabalhar, de quem ela pode derivar benefício e sob cuja orientação acredita poder melhor se expressar. Para simplificar, vou usar termos do tênis. Todo grande tenista joga bem quando tem um bom parceiro. E assim é com uma grande orquestra e um bom maestro. Um inspira o outro. Eu vou fazer um grande jogo com um grande jogador. Quanto mais individual e preparada é uma orquestra, mais confiante é no maestro capaz de liderá-la. Resumindo, é só porque a Filarmônica de Viena é esse instrumento magnífico e possui uma personalidade tão forte, e é suficientemente segura de sua própria capacidade, que ela segue a liderança de um maestro em quem confia e cuja direção aprendeu a respeitar no passado.

O século 20 fez do maestro uma figura romântica. Com o desaparecimento de estrelas como Bernstein, Karajan, Celibidache ou Solti, essa imagem mudou?

Infelizmente, sim. Vejo por mim mesmo. Parece que já sou considerado o último daquela geração (*ri, irônico*). Tenho de rir, porque eu sou o candidato menos afeito a ser pensado como o derradeiro da longa linha dos maestros virtuoses, maestros do assim chamado temperamento. Vejo isso como um infortúnio. Porque a música sinfônica deve ser moldada, lançada e devolvida à vida com o mesmo gênio com que foi criada e composta. Os grandes compositores do passado eram passionalmente comprometidos com a música que escreviam. E essas obras vulcânicas só ganham vida mediante maestros de um mesmo tipo de temperamento, mesmo tipo de fogo.

Estabeleceu-se uma guerra entre maestros pelo poder do pódio?

Não, não há poder. O único poder, hoje, é o poder do

O Repertório Total

O programa da turnê brasileira inclui Brahms, Ravel, Stravinsky e Strauss

Apesar da hegemonia do classicismo e do conjunto instrumental histórico, com originais e réplicas do século passado, a Filarmônica de Viena não é uma "orquestra de época". Seu repertório cobre todos os períodos da história da música e responde a todos os estilos. O programa trazido à turnê brasileira é uma exibição do que essa orquestra é capaz: um *tour de force*. O primeiro concerto no Rio traz a *Sinfonia nº 4*, de Johannes Brahms (1833-1897), a *Rapsódia Espanhola*, de Maurice Ravel (1875-1937), e *O Pássaro de Fogo*, de Igor Stravinsky (1882-1971). São Paulo terá também uma noite temática dedicada a Richard Strauss (1864-1949), compositor lembrado neste ano pelo cinqüentenário de sua morte e, por quatro décadas, regente assíduo da Filarmônica de Viena. Dele, serão ouvidos dois poemas sinfônicos – *Assim Falava Zarathustra* e *Till Eulenspiegel* – e a suíte *O Cavaleiro da Rosa*.

A escolha pontual de quatro compositores que foram também orquestradores excepcionais – Strauss escreveu um tratado de orquestração que se tornou referência – não é casual: o repertório condensa todo o brilho da Filarmônica de Viena. Lorin Maazel, por sua vez, tem como se mostrar o herdeiro de Victor de Sabata que é: um maestro de precisão e sobriedade extremas, de tensão interior e espírito passional.

A clássica quarta sinfonia de Brahms confere destaque às madeiras, o naipe mais original da filarmônica. Os arpejos ascendentes, ao início da partitura, e o tema arcaico, acentuado pela trompa vienense no segundo movimento, merecem atenção. Com Ravel, a orquestra vai ao encontro de um colorido instrumental comparável à arte da ourivesaria. *Rapsódia Espanhola*, que o autor descreveu como "um estudo para orquestra", explode em quadros pictóricos. Aqui, a filarmônica responde à rival escola francesa com cores timbrísticas vienenses. Conclui o programa a partitura exótica, polirrítmica e politonal do balé *O Pássaro de Fogo*, que Stravinsky escreveu inspirado em temas russos. Solo a solo, naipe a naipe, toda a orquestra se expõe nesse número.

O programa Strauss explora a inventividade do compositor alemão na música descritiva – poemas sinfônicos evocam paisagens, ação, personagens e, em se tratando de Richard Strauss, metafísica. *Assim Falava Zarathustra* (que abre o filme *2001 – Uma Odisséia no Espaço*, de Stanley Kubrick) busca traduzir, em sons que vão do mais luminoso ao mais sombrio, a obra filosófica de Nietzsche. Um contraste com *Till Eulenspiegel*, que leva o nome de uma personagem medieval, e que Strauss definia como "um conto musical sobre um velho travesso e suas pilhérias". Encerra o programa a suíte *O Cavaleiro da Rosa*, escrita para grande orquestra com valsas da ópera homônima que estilizam a Viena imperial. Foi lá, afinal, que tudo começou. – RP

Formado na escola classicista, Maazel estudou o barroco na Itália. Sobre repertório, ele diz que seu comprimisso é com a qualidade da música, não importando se ela foi escrita hoje ou há 500 anos. "Eu acredito muito na música de Berio, de Penderecki, na música de Messiaen, de Duttileux. Mas não sou um fanático. Não creio que qualquer coisa escrita por qualquer um deva ser interpretada só pelo fato de ser inédita"

FOTO KEYSTONE

grupo. São os músicos da orquestra que querem o domínio hoje em dia. Não os maestros. A esse respeito, eu também sou uma exceção, porque eu represento um ponto de vista dessa profissão que já não mais é aceito. Se você reparar bem, é a orquestra quem hoje contrata todos os seus líderes. E os contrata, no fundo, apenas pela expectativa de trabalho que o maestro possa lhes oferecer – gravações, turnês, programas de televisão, etc. A Filarmônica de Viena é uma exceção. À parte ser um grupo maravilhoso, seus músicos são muito comprometidos e suficientemente inteligentes para saber que seu sucesso depende da maneira como são guiados. Qualquer grande orquestra mal dirigida não vai soar tão bem. Sinto muitíssimo dizê-lo, mas é assim. Todo bom músico sabe disso. E a Filarmônica de Viena é muito cautelosa quanto a regentes que venham a dirigi-la. Mas são as orquestras de tradição não tão boa que hoje detêm o poder que grandes maestros do passado exerciam 60, 70, 80, 90 anos atrás. O poder foi confiado à massa, muito mais do que a um indivíduo. Se isso é bom ou mau, não cabe a mim dizer.

O sr. foi condecorado várias vezes por atividades de caráter humanitário. Artistas têm responsabilidade perante o mundo?

Ah, sim. É importante que os artistas de concerto mostrem consciência dos problemas sociais e façam o que puder, mesmo que dentro de certos limites, para atenuá-los. Dar concertos beneficentes em prol dos povos mais necessitados é um papel que os músicos podem cumprir com honradez. Eu tento fazê-lo a meu modo modesto e discreto. Nos últimos oito anos, fiz cerca de 30 performances para organizações como Unicef, Unesco, Fundo Mundial pela Natureza (WWF) e a Alta Comissão pró-Refugiados das Nações Unidas. Tenho a esperança de que nós, humanos, possamos melhorar eticamente e conviver em paz.

O sr. é um homem religioso?

Não no sentido ortodoxo da palavra. Mas posso afirmar que reverencio o poder da Criação. No sentido de reconhecer que existem muitas áreas que humano algum, penso eu, seja capaz de compreender – pelo menos, em seu estágio atual de desenvolvimento. E procedo, em minha vida, com o máximo respeito por essas forças desconhecidas.

Onde e Quando

Orquestra Filarmônica de Viena, regência Lorin Maazel. Teatro Municipal do Rio de Janeiro (pça. Floriano, s/nº, tel. 0++/11/262-2065, Rio de Janeiro, RJ), dia 5, às 20h. Preço: R$ 60 a R$ 1.500. Sala São Paulo (pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/11/223-5199, São Paulo, SP), dias 6 e 7. Ingressos já esgotados. Realização: Sociedade de Cultura Artística

Há quase 20 anos colaborando com a Filarmônica de Viena, Maazel é um dos poucos maestros que pisam o pódio da Musikverein, a suntuosa sala que sedia a orquestra. Último ramo da Orquestra da Corte Imperial, a filarmônica é não só um conjunto de tradição secular, mas também a mais singular e rígida formação sinfônica do mundo. A liderança de um maestro como titular é inadmissível, e o regimento é tão fechado que exclui mulheres, com exceção feita a uma segunda harpista. Seus critérios técnicos de execução remontam há quase 200 anos, e seus integrantes são moldados nos padrões estabelecidos pelo ideal sonoro da Academia de Viena. Além disso, a filarmônica tem um acervo exclusivo de instrumentos do século passado, que lhe asseguram um resultado acústico inimitável. Sobre a turnê que farão no Brasil, Maazel usa termos esportivos: "Todo grande tenista joga bem quando tem um bom parceiro. E assim é com uma grande orquestra e um bom maestro. Um inspira o outro. Vamos fazer um grande jogo"

Uma Filosofia do Som

Os instrumentistas da Osesp explicam a musicalidade da Filarmônica de Viena

É mais do que uma orquestra: é um código de princípios. Com estatuto rígido e decisões coletivas, a Filarmônica de Viena é guiada pela autonomia artística. Fundada em 1842 com perfil clássico, desde 1933 não tem diretor musical. É a única escola sinfônica a não obedecer à instrumentação francesa, dominante desde a virada do século. Seus músicos são treinados na mais estrita retórica vienense, e o instrumental é especialmente construído para a orquestra. Sua sonoridade é incomparável. Richard Strauss dizia que só no pódio se podia dimensioná-la.

Solistas e chefes de naipes da Orquestra do Estado de São Paulo falam sobre seus colegas vienenses alternando qualificativos – "radicais", "tradicionais", "fechados" –, mas a conclusão vem em uníssono: "São excepcionais", dizem. "As orquestras hoje soam parecidas, com profissionais de diversos países, escolas e instrumentos", diz Roberto Minczuk, regente-assistente da Osesp. "A Filarmônica de Viena faz questão de preservar o próprio som." A tradição é vista com respeito: "Eles são bem fechados, mas padronizar uma escola faz muita diferença, caracteriza os timbres", diz a timpanista Elizabeth Del Grande. "É uma concepção de sonoridade." Para Fernando Formiga, fagotista, "é uma filosofia de som".

A Filarmônica de Viena mantém o diapasão – a nota lá, com que o oboé afina o conjunto – em 444 Hz, um pouco acima das orquestras americanas, que tocam entre 440 e 442 Hz. "Essa afinação privilegia outra qualidade de harmônicos. O som é mais brilhante, as cordas esticam mais, a tensão da orquestra inteira é maior. O público deve sentir", diz o oboísta Arcádio Minczuk. A instrumentação vienense privilegia particularmente os sopros, com construção e digitação diferentes. Enquanto todas as orquestras usam o oboé francês, a austríaca emprega o vienense. "O instrumento produz mais harmônicos graves. É um som mais macio, mais claro, mais aberto, mas também de menor penetração e potência dinâmica, e perde volume nos agudos", diz Arcádio.

Segundo o flautista José Ananias, "as madeiras e os metais vienenses se orgulham dessa tradição sonora particular, muito característica no oboé, clarinete, trompa e trompete de válvula, de som mais aveludado". Nas flautas, entretanto, o naipe pertence a este século: "Wolfgang Schulz, primeiro flautista da filarmônica e professor na Academia de Viena, toca uma Muramatsu japonesa de platina, de sonoridade moderna", diz Ananias. Os clarinetes têm sistema Ohler, e não o usual sistema Böhm. "A digitação é mais complexa. O diâmetro do tubo é mais estreito, as boquilhas são menores e as palhetas, mais finas", diz o clarinetista Sérgio Burgani. "Isso contribui para um timbre mais agudo e brilhante."

No caso dos fagotes, o sistema alemão se impôs mundialmente sobre o francês. "O que difere é que a Filarmônica de Viena possui instrumentos do pré-guerra, com madeira envelhecida dez anos", diz o fagotista Francisco Formiga. "Como Hitler recolheu a madeira para fins bélicos, os fabricantes tiveram de usar meios químicos de envelhecimento." Como resultado, os fagotes do pós-guerra "mudaram de cor". Também os trombones da filarmônica usam sistema alemão, de timbre mais escuro. "A construção do instrumento favorece uma sonoridade mais rústica – a campana é maior, o diâmetro é diferente, o material tem a mesma liga de cobre e zinco, mas em proporções diferentes. A articulação não é tão contundente", diz o trombonista Max Valls.

A trompa vienense, de metal mais duro, soa aveludada. "A construção é mais simples, mas é um instrumento difícil de tocar", diz Roberto Minczuk, ex-trompista. "O músico fica mais vulnerável à catástrofe." A tuba, como o trompete, emprega sistema de rotores, e não os pistões modernos. "A tuba vienense é um instrumento antigo", diz o tubista Marcos dos Anjos Júnior. Os trompetes, menores, têm mecanismos horizontais, acionados com a mão "deitada". "É o som mais lindo de trompete que já ouvi", diz o trompetista Fernando Dissenha, para quem os vienenses são radicais. "Eles não admitem o modelo empregado por outras orquestras, que chamam 'trompete de jazz'", diz.

Maazel (no alto) rege a Filarmônica de Viena (acima): instrumentos e sons únicos

FOTOS DIVULGAÇÃO

A percussão também se distingue. "É como comparar som acústico e som eletrônico", diz a timpanista Elizabeth Del Grande. "Eles usam pele animal, e não a sintética. O timbre do tímpano vienense é mais puro, menos metálico, e a sonoridade e a articulação são mais bem definidas", diz. São tímpanos feitos a mão, de cobre maciço e com chave de afinação em lugar de pedais. "A anatomia do instrumento é diferente, e a manulação percussiva é contrária – os graves ficam à direita, e os agudos, à esquerda. E, em vez de se concentrar nos pulsos, eles tocam com movimentos grandes de braço", diz.

Ana Valéria Poles, formada pela Academia de Viena, chegou a experimentar o contrabaixo vienense. "É um instrumento em forma de pêra, com cravelhas para fora. O som responde mais tarde", diz. Nos anos 80, ela conheceu o *luthier* (fabricante de instrumentos de cordas) Otmar Lang, restaurador oficial da filarmônica. "Quem estuda luteria na Áustria tem de passar por prova estatal, e ele é o avaliador", diz.

Os instrumentos de corda restantes não diferem do padrão mundial. "Mas têm uma história de dois séculos", diz o violista Horácio Schaefer. "Com a madeira envelhecida, o instrumento soa melhor." Se preciso, a compra de instrumento é facilitada ao músico. "Um instrumento de corda considerado razoável para a Filarmônica de Viena custa US$ 100 mil. O violino do *spalla* pode chegar a US$ 4 milhões", diz. Para ele, a qualidade do naipe se deve também à longa tradição anglo-saxônica: "Som de cordas é também cultural".

Enfim, o regente titular da Osesp, John Neschling, não esquece outro fator decisivo para a qualidade de uma orquestra: um bom orçamento. – RP

Além das meninas do Leblon

O derradeiro CD da Legião Urbana, do carismático e confuso Renato Russo, sai neste mês como um réquiem luxuoso para a produção desigual do rock brasileiro dos anos 80

Por Michel Laub

Ilustrações Monique Schenkels

Se a velhice é um naufrágio, como muitos acreditam, a adolescência é um cruzeiro incerto. Ao zarpar do porto aconchegante da infância, o passageiro involuntário sabe que enfrentará turbulências, tempestades e tentações pelo caminho. Mas pior que os perigosos icebergs, os convidativos rochedos, os invisíveis bancos de areia, pior que tudo, quando se é adolescente, é o culto a cantores de rock de óculos escuros.

Entre 1984 e 1985, quando a Legião Urbana — que lança o seu derradeiro CD, *Acústico MTV*, neste mês — se firmou como banda importante no cenário do incipiente rock brasileiro, quem gostava muito de usá-los era um certo Paulo Ricardo, vocalista de uma certa Revoluções Por Minuto (RPM), que pouco depois viraria um dos maiores fenômenos de vendas da indústria fonográfica do país. Capa da revista *Caras* e sucessor de Fábio Júnior em 1999, ele encarnava, naquele tempo, uma mistura de demiurgo hedonista e oráculo de cabelo escovado, e seus hinos eram épicos masculinos de conquista e desilusão, cheios de referências políticas, filosóficas, geográficas, psicanalíticas, históricas, etílicas, demagógicas e indumentárias. Podia haver Chernobyl, podia haver Reagan, podia até Sarney nomear ministro alguém chamado Hugo Napoleão (1987), mas um menino de 12 ou 13 anos, no Brasil, diante de tal conjuntura, tinha o consolo de poder sonhar ser Paulo Ricardo — rico, pele não oleosa, sem poluções noturnas. E de óculos escuros. Já existiam Cazuza, então no Barão Vermelho, e Herbert Vianna, nos Paralamas do Sucesso, mas o catalisador dos anseios, das angústias, dos sonhos oftalmo-viris de adolescentes malsucedidos no sexo, no amor e na aplicação da fórmula de Báskara era esse sujeito capaz de cantar, em *Loiras Geladas*, um de seus primeiros sucessos: "Agora eu sei/ Passei por cada papel/ Me embriaguei/ E acordei no bordel". Comparando-se com a performance do na época míope Herbert Vianna — "Se as meninas do Leblon não olham mais para mim/Eu uso óculos" —, as lentes preferencialmente espelhadas de Paulo Ricardo, convenhamos, tinham muito mais charme. Imagine-se o efeito dos seus versos aos ouvidos das moças.

Na ilustração, Renato Russo em meados dos anos 80 e em 1995: nome maior de um movimento descentrado

Agora imagine-se o aparecimento mais ou menos simultâneo de um outro sujeito, Renato Russo, o vocalista da Legião Urba-

FOTOS DIVULGAÇÃO

na. Nascido no Rio (1960) e criado em Brasília, ele não costumava ser visto de óculos escuros – usava um desses modelos de grau achatados, hoje bem mais digeríveis –, e suas canções não eram, digamos, inventários do glamour projetado pelo queixo erguido e pela testosterona, algo a ser sussurrado no ouvido das moças. Pelo contrário. Veja-se *Daniel na Cova dos Leões* (1986): "E o teu medo de ter medo de ter medo/ Não faz/ Da minha força confusão/ Teu corpo é meu espelho e em ti navego/ Eu sei que a tua correnteza/ Não tem direção".

Noves fora suas canções de protesto, que hoje soam bastante ingênuas, e sua fase angelical, que caracterizou os últimos anos (ele morreu em 1996), Renato Russo injetou uma riqueza lírica, uma ambigüidade e – por que não dizer? – uma confusão únicas no discurso do rock brasileiro dos anos 80. Filiados à tradição existencialista de grupos ingleses como o The Smiths, seus versos apropriavam-se dos temas que costumavam ser tratados no Brasil, mas de uma forma particular. Havia, por aqui, a demanda por uma espécie de dever ser, a prova constante de fé na luta, no conflito, no embate como motor de uma afirmação necessária aos emergentes grupos locais. No círculo de repetições indissociável do universo do rock, a pose de rebeldia estava de volta. Ela quase sempre se concretizava por meio da abordagem política, um *revival* pós-censura da antiga canção de protesto, uma recauchutagem do que Gil, Caetano, Chico Buarque e outros artistas – que cansaram de apanhar dos novos arautos – haviam feito pelo menos 15 anos antes. Com músicas gravadas no meio da década de 80, porém muitas vezes compostas ainda nos censurados 70 (caso da Legião, entre outros), o movimento que surgia se quis revolucionário, os jacobinos a fustigar o establishment que, de Chacrinha às rádios FMs, da novela das 8 ao consumo conspícuo, contaminava o gosto popular com sua mesmice e sua ideologia vendida.

Nesta página, de cima para baixo, o Camisa de Vênus (com Marcelo Nova de óculos e sem chapéu) e o RPM (Paulo Ricardo é o terceiro da esq. para a dir.) nos 80: o reino do ray-ban. Renato Russo, trazido (com a Legião) de Brasília por indicação de Herbert Vianna, deu ao discurso dominante desses grupos uma riqueza lírica sem-par. Enquanto o Camisa cantava, em *Silvia*, "Todo homem que sabe o que quer/ Pega o pau pra bater na mulher", ele era capaz de escrever, em *Acrilic on Canvas* (1986): "É saudade então/ E mais uma vez/ De você fiz o desenho/ Mais perfeito que se fez/ Os traços copiei/ Do que não aconteceu/ As cores que escolhi/ Entre as tintas que inventei/ Misturei com a promessa/ Que nós dois nunca fizemos/ De um dia sermos três". Referências veladas ou diretas ao seu bissexualismo, assumido na década de 90, já estavam presentes em parte de sua obra inicial, que aparentemente se concentrava apenas na temática política. *Soldados*, do primeiro disco, é um exemplo

FOTO LUIZINHO CORUJA/ABRIL IMAGENS / PRENSA TRÊS

O novo CD da Legião Urbana (extinta com a morte de Russo) é uma coletânea de músicas gravadas para o especial *Acústico*, da MTV, em 1992. Segundo a previsão da EMI/Odeon, a seqüência abre com *Baader-Meinhof Blues*, do primeiro disco, e fecha com *Faroeste Caboclo*. Há algumas covers – como *Head On*, do Jesus and Mary Chain – e músicas próprias já incluídas na coletânea *Música para Acampamentos*, de 1993. Ficam de fora alguns dos melhores momentos do Russo letrista – *Quase sem Querer* (1986), *Sete Cidades* (1989), *A Montanha Mágica* (1991). Mesmo assim, pode-se dizer que, de *Índios* (1986), numa versão contida e soberba, a *Pais e Filhos* (1989), este é o registro – um pouco posterior ao lançamento de *V* (1991) – de boa parte da fase áurea do grupo formado, depois da saída do baixista Renato Rocha, por Dado Villa Lobos (guitarra), Marcelo Bonfá (bateria) e Russo.

Na voz grave de quem as canta, essas músicas bem poderiam ser o réquiem luxuoso para a produção desigual, descentrada, muitas vezes indigente das bandas contemporâneas à Legião Urbana. Em menos de uma década, seus principais nomes afundaram-se num processo de *aggiornamento* pouco glorioso, bastante rentável e freqüentemente constrangedor. Os Titãs, que atacavam a família, a igreja e a polícia, gravaram, há pouco, no ponto final e milionário de uma trajetória que passou por uma música chamada *Clitóris* (1991), pela saída maléfica do neoconcretista Arnaldo Antunes e pelo grunge, o clássico *É Preciso Saber Viver*, de Roberto Carlos, o símbolo por excelência de qualquer establishment. O Barão Vermelho, que cresceu em popularidade sem Cazuza, também prestou homenagem ao Rei (*Pode Vir Quente que Estou Fervendo*). João Gordo, o líder dos Ratos de Porão, que dizia preferir pendurar as chuteiras a pôr os pés no cassino sabático do Velho Guerreiro, hoje é apresentador rebelde na MTV, a emissora que, em novo formato, exibe clipes de Carla Peres, Só Pra Contrariar, Katinguelê e, claro, Roberto Carlos. De óculos *bastante* escuros.

Nada de errado nisso, claro. Lutar contra moinhos de vento já teve o seu tempo. Mas a "geração 80", como ficou conhecida, vendia a idéia de que não se curvar ao sistema – representado pelo governo ou pelo lá menor (vide Plebe Rude, *A Minha Renda*) – era o único caminho rumo à dignidade. Seus sucessores, a "geração 90", de Raimundos e companhia, tinham e têm mais sofisticação musical – que veio na esteira do acesso a melhores condições técnicas de gravação e produção de seus discos –, ao mesmo tempo em que abriram mão de tentativas líricas ambiciosas. Acontece que lirismo é para poetas, com pouquíssimas exceções na música popular, e nada mais integrado do que a iconoclastia (ainda por cima paga por salários de gravadoras multinacionais). As tentativas dos oitentistas de formar um grupo com estofo e representatividade nessas áreas degeneraram num texto frouxo, não muito diferente do engajamento primário dos grupos de rap de hoje. O Ultraje a Rigor, do dionisíaco vocalista Roger, ainda conseguiu ser divertido, mas seus colegas, no geral, estavam mais para agitadores de grêmio estudantil do que para porta-vozes da juventude inquieta. Nessa brigada, havia várias vertentes: a brasiliense e política – Plebe Rude e a Legião da primeira fase –, a paulista e política – Inocentes, Garotos Podres –, a carioca e política, se é que isso existiu mesmo – Lobão, Uns e Outros –, a periférico-política – Camisa de Vênus (BA), Replicantes (RS). Por "política", entenda-se não a agenda ideológica, que às vezes existiu, e sim a verbalização de uma nova postura, uma *atitude*, como se gosta de dizer, que rejeitava o velho e o conhecido como, bem, um adolescente rejeita qualquer tradição que lembre o mundo adulto. O Capital Inicial e os Engenheiros do Hawaii sobrevivem, Lobão promete reviver os bons tempos, a Plebe Rude ensaia um retorno, o dionisiaco Roger posou pelado para a *G Magazine*, os Paralamas não fazem feio, o Ira! continua onde sempre esteve, mas a "geração 80", como tal, morreu quando a puberdade tardia de seus líderes teve fim.

Com a possível exceção do Exército, a Legião Urbana, o núcleo talentoso por excelência nesse processo todo, foi a instituição brasileira mais centralizada das últimas décadas. Só que a lógica do sistema militar, ao basear-se na hierarquia e na disciplina, é concebida para afastar o personalismo. A Legião, ao contrário, era Renato Russo, e só ele. O curioso é que o discurso dominante no Rock Brasil/80, de certa maneira, podia ser resumido como uma reabilitação do idealismo coletivista de décadas anteriores. A nova canção de protesto era muitas vezes burra, muitas vezes sectária, muitas vezes incoerente – e sempre alinhada com a tolerância comunitária, com a idéia utópica de uma nação justa, de um estado de coisas contrário a vaidades. Russo era, em geral, a exceção: ele podia ver de um ângulo individual o coletivo, privatizar os problemas do planeta, mesmo os marcadamente políticos, sob uma perspectiva íntima, subjetiva, que podia ser ao mesmo tempo confusa e talentosa como a sua própria personalidade.

Como ele, Russo, a obra da Legião Urbana é irregular: fora as coletâneas, são dois discos ótimos – *Dois* (1986) e *As Quatro Estações* (1989) –, dois bons – *Legião Urbana*

Russo deixou as letras de "protesto" já no segundo disco (1986). O terceiro (1987), que volta a esses temas, é, na verdade, o registro de músicas antigas. O tom do discurso que ficaria é o intimismo forte de *Os Barcos* (1993): "E ao transformar em dor/ O que é vaidade/ Ao ter amor/ Se esse é só orgulho/ Eu faço da mentira/ liberdade/ De qualquer quintal/ faço cidade/ Insisto que é virtude o que é entulho/ Baldio é meu terreno e meu alarde/ Eu vejo você se apaixonando outra vez/ Eu fico com a saudade/ e você, com outro alguém"

(1984) e *V* (1991) –, dois razoáveis – *Que País É Esse?* (1987) e *O Descobrimento do Brasil* (1993) – e dois abaixo da média – *A Tempestade* (1996) e o póstumo *Uma Outra Estação* (1997). Russo tem, ainda, os CDs-solo *The Stonewall Celebration Concert* (1994), com canções em inglês, *Equilíbrio Distante* (1995), gravado em italiano, e o póstumo *O Último Solo* (1997). Nesses três últimos, em que atua só como intérprete, aparece de forma nítida aquele que é talvez o seu grande atributo.

Mais do que sábio, filósofo, bardo profético ou anjo caído, rótulos inventados para explicar o seu sucesso, ele foi um cantor irrepreensível. Não um virtuose, como os artífices da grande tradição popular brasileira, mas dono de um estilo derramado, que jogava com a escala vocal de acordo com o sentido do que estava dizendo. Sabia usar a raiva quando o tom era de protesto, tinha maciez e calma quando o momento era de intimismo, fugia das facilidades quando inventariava a desilusão. E gritava. O apelo de um grito à alma de um adolescente é uma das verdades constantes desta metade de século. Imagine, para alguém de 12 anos, os versos de *Índios* – "Quem me dera ao menos uma vez/ Entender como um só deus ao mesmo tempo é três/ E esse mesmo deus/ Foi morto por vocês/ É só maldade, então/ Deixar um Deus tão triste" – na voz melosa de um dândi de óculos escuros. Provavelmente não funcionaria. A música, que fala do ponto de vista de um nativo vilipendiado pela ação do cristão ocidental branco, foi um dos sucessos da década menos pelo apelo intrínseco ao mito do bom selvagem do que pela forma como Russo gritava ao mundo esse apelo. Não era um índio que estava cantando: era a garotada vítima da opressão dos pais, de uma realidade sufocante, de uma insensatez bruta que por tudo se opunha à sua agora perdida ingenuidade. O texto teatral não vale nada sem um bom ator, e Russo tinha o timbre certo, o jeito certo, o *timing* certo para pôr fogo numa química sempre viável: solidão, timidez, alguma revolta, muita carência afetiva. Gritar era soltar amarras, fazer-se vivo diante de tanta violência.

Abaixo, a formação clássica da Legião Urbana: da esq. para a dir., Renato Rocha, Dado Villa Lobos, Russo e Marcelo Bonfá. Do *mainstream* de Barão Vermelho, Paralamas, Titãs e RPM ao *underground* de Violeta de Outono, De Falla, Nau e o saudoso Fellini (de Cadão Volpato), o grupo foi o que de melhor houve no rock dos 80. Era o tempo dos shows no Madame Satã, em São Paulo, e da fase "independente" da Fluminense FM, no Rio – cuja as parentes próximas eram a Pool FM (SP) e a até hoje resistente Ipanema FM (Porto Alegre)

O Que e Quando

***Acústico MTV*, CD da Legião Urbana. Até o fechamento desta edição, a EMI/Odeon, gravadora do grupo, confirmava o lançamento para o fim deste mês**

Numa entrevista a Bia Abramo, da revista *Bizz*, em 1986 (republicada em *Conversações com Renato Russo*, Letra Livre, 1996), o cantor, em meio à sua verborragia característica, diz que o rock não pode se dissociar do mundo passional *teen*, dos fãs que colecionam autógrafos e fotografias: "Eu acho isso uma coisa tão bacana, porque permite uma ligação com a inocência, de quando você é criança e acredita mesmo nas coisas". É uma definição perfeita. E é, sem querer, a melhor explicação para o culto em torno de sua figura, que começou já no segundo disco e não precisou de sua morte para aumentar dramaticamente.

O rock precisa de ídolos porque há, entre os seus consumidores, uma necessidade de crença, nascida justamente dessa inocência, dessa paixão. E crenças parecem ganhar força quando personificadas. De John Lennon a Axl Rose, de Jim Morrison a Kurt Cobain, sempre foi assim. Há bandas que entretêm, bandas que vendem muito, bandas que chocam, só que a mística do rock respira, sonha e vive em função dos mitos individuais. Eles são poucos. No Brasil, o grande exemplo é Raul Seixas. Renato Russo não foi tão longe; foi quase. É por isso que vão ficar na história não as suas qualidades como letrista (Cazuza, Lobão e outros também conseguiram bons resultados), cantor (quem diria que Paulo Ricardo não tinha seus dotes?) ou homem de vida conturbada (nove entre dez ídolos do rock podem sê-lo). Ficará é este atributo volátil e impreciso, o carisma, que surge sem motivação aparente para alimentar a mágica mesma do processo.

Na busca por ele, atletas da autopromoção plantam bananeira, se for preciso. Quebram quartos de hotel, dão declarações bombásticas à imprensa, acidentam-se ao volante, comportam-se mal em aviões. Renato Russo, a despeito dos vários incidentes de sua trajetória – crises de depressão, envolvimento com drogas e álcool, 385 atendimentos médicos do célebre show de Brasília (1988) –, nunca precisou disso. Ele se deixou abençoar pelo carisma até com uma mal disfarçada naturalidade. Já em 1986, o trono era seu – e não deixou de ser até o final. Em seu cruzeiro incerto daquele meio de década, o grosso do público do rock brasileiro deu aí uma prova de inteligência: do movimento que ambicionou combater a mentira, que lhe prometeu acabar com a pose e com a futilidade, pinçou e elegeu como nome maior alguém que, à diferença de alguns colegas, nunca flertou com a mentira, com a pose e com a futilidade. Além de ter talento. E de não tirar fotografia usando ray-ban. ■

FOTO DIVULGAÇÃO

À luz da primeira estrela

Dolores Duran, a cantora e compositora morta há 40 anos, fez da dor-de-cotovelo a inspiração de uma curta carreira eternizada pelos fãs

Por Sérgio Augusto

Em 24 de outubro de 1959, Dolores Duran chegou em casa com os primeiros raios do sol. Depois de seu show no Little Club, esticara em outro enclave boêmio de Copacabana. Exausta, mal teve forças para recomendar à empregada que tão cedo não queria ser acordada. "Vou dormir até morrer" — disse ela, recolhendo-se ao leito. Só à noite descobriu-se que ela levara sua metáfora às últimas conseqüências: Dolores dormiu mesmo até morrer — do coração, sua parte mais fraca e não apenas no sentido figurado. Minada pelo álcool e por doses imprudentes de barbitúricos, nem aos 30 havia chegado. Foi o recorde de sua turma. As outras duas cantoras mais expressivas e influentes de sua geração, Sylvinha Telles e Maysa, também morreram cedo — Sylvinha aos 33 (em 1967) e Maysa aos 34 (em 1970) —, mas nenhuma delas deixou um vazio igual ao deixado por Dolores. Tudo bem, Sylvinha tinha um jeito luminoso de cantar, Maysa também compunha e podia passar por uma Billie Holiday dos trópicos, mas a obra que em apenas nove anos de carreira Dolores nos legou, como intérprete e, sobretudo, compositora, só tem paralelos entre os marmanjos que também fizeram da dor-de-cotovelo uma inesgotável fonte de inspiração, como Herivelto Martins, Lupicínio Rodrigues e Antônio Maria.

O vazio pareceu ainda maior depois que a bossa nova conseguiu impor-se, no início dos anos 60. Até por ter sido uma de suas precursoras — e ter feito três parcerias com Tom Jobim (*Se É por Falta de Adeus*, *Por Causa de Você* e *Estrada do Sol*) —, Dolores tinha tudo para uma fulgurante participação no movimento. No entanto, mal conseguiu sobreviver ao legendário show que, em 22 de setembro de 1959, estudantes da PUC do Rio (entre os quais, o futuro cineasta e marido de Nara Leão, Cacá Diegues) organizaram na Faculdade Nacional de Arquitetura, para promover a última flor da música popular brasileira. A parceira de Tom compareceu ao espetáculo como convidada especial, sem compromisso de cantar, "só para dar uma força". Sua presença, de tão discreta, nem foi notada.

Em sua história da bossa nova, *Chega de Saudade*, Ruy Castro aponta as canções de

Morta aos 29 anos, Dolores Duran (na página oposta, nos anos 50, e acima na capa do disco *Dolores Duran Canta para Você Dançar nº 2*) teve uma rápida carreira, mas ainda em vida já havia sido levada ao altar por seus admiradores

FOTOS ICONOGRAPHIA / DIVULGAÇÃO

dor-do-cotovelo como a coisa mais próxima de um blues brasileiro. Em sua forma larvar, ou seja, como sambas de fossa, elas foram, ainda, a nossa resposta aos boleros que invadiram as emissoras de rádio e as vitrolas de todo o país no fim dos anos 40 e início dos 50. Seus expoentes não alcançaram a bossa nova, embora Antônio Maria tenha sido um dos que mais contribuíram para erguer a ponte entre o crepúsculo de Chico Alves (que, por sinal, ajudou a construir a fama de Lupicínio) e a aurora de João Gilberto. Com Maria, o melodramático samba de ciúmes suicidas, amores desfeitos e saudades dilacerantes ganhou um verniz de sofisticação não só na harmonia e nas letras mas também nos arranjos e nas interpretações (geralmente de Nora Ney), a que Dolores não ficaria insensível. Sua quinta gravação foi justamente um clássico do gênero e do compositor (de parceria com Ismael Neto), *Canção da Volta*. Já gravara dois outros sambas nada alegres, *Outono* (de Billy Blanco) e *Lama* (de Paulo Marquez e Ailce Chaves), mas só com *Canção da Volta* aproximou-se das paradas de sucesso.

Criada nos subúrbios cariocas de Irajá e Pilares, Dolores Duran, cujo nome era Adiléia Silva da Rocha, mostrou talento desde cedo: aos 10 anos, no mais reputado programa de calouros da época, o de Ary Barroso, na Rádio Tupi, ela tirou a nota máxima, cantando *Vereda Tropical* em português e espanhol. Órfã de pai aos 12 anos, Dolores se dedicou definitivamente à carreira artística, participando de programas musicais, radioteatro e teatro infantil. Depois de gravar sambas, ela se dedicou também à composição, embora não soubesse ler música e precisasse memorizar melodias

Se comparado ao dos grandes ídolos femininos da época, como Marlene, Emilinha Borba, Ângela Maria, Dalva de Oliveira e as irmãs Linda e Dircinha Batista, o sucesso de Dolores foi pouco mais que modesto. Nada que a habilitasse a conquistar um Disco de Ouro — galardão que, aliás, nem existia naquela época — ou eleger-se Rainha do Rádio. Teria ficado ao deus-dará se dependesse de fã-clubes ou de um alentado dossiê de reportagens na *Revista do Rádio* para conseguir emprego em boates e participar dos concorridíssimos programas de auditório da Rádio Nacional. Sua ascensão ao estrelato deveu-se acima de tudo à admiração que lhe devotavam os colegas de profissão e a elite social e intelectual que todas as noites enchia a cara nas casas noturnas de Copacabana. Para muitos deles, ela era ou tinha tudo para ser a nossa Edith Piaf, a mais cultuada intérprete de dissabores amorosos a leste de Billie Holiday.

Dolores era pseudônimo, escolhido à perfeição para quem de dor entendia um bocado, formando com Duran uma aliteração bem ao gosto do show business americano de todas as épocas. Com seu verdadeiro nome, Adiléia Silva da Rocha, só teria conseguido uma vaga nas boates da Zona Sul carioca como vendedora de cigarros. Nascida em 7 de junho de 1930 na Saúde, bairro pobre do Centro do Rio, e criada nos subúrbios de Irajá e Pilares, vivia com as dificuldades típicas de uma família de seis pessoas sustentada pelo soldo de um sargento da Marinha. Dificuldades que ameaçaram multiplicar-se quando o pai morreu em 1942, antecipando a entrada de Adiléia e os três irmãos no mercado de trabalho. Por seus dotes de cantora, precocemente testados em festinhas do bairro e, aos 10 anos, no mais reputado programa de calouros da época, o de Ary Barroso, na Rádio Tupi, onde tirou a nota máxima, cantando *Vereda Tropical* em português e espanhol, Adiléia não teria por que se preocupar em aprender a pintar unhas, tirar cutícula ou pilotar um fogão de quatro bocas para aumentar a renda familiar.

Aprovada nos *Calouros em Desfile*, integrou-se à equipe de outro programa radiofônico, *Escada de Jacó*, fez radioteatro infantil na mesma Tupi e atuou em peças para crianças no Teatro Carlos Gomes. Tinha 16 anos e uma razoável quilometragem pelos mais variados tipos de palco quando participou de um concurso organizado por Renato Murce, cujo objetivo era revelar à praça uma nova cantora de boleros. Agradou tanto que acabou convidada para um teste no Vogue, a mais célebre entre as muitas boates surgidas ou robustecidas com o fechamento dos cassinos pelo presidente Dutra. Para ser *crooner* do Vogue precisou falsificar a idade, a mesma que usaria para ingressar, logo depois, no elenco de atrações do *Programa César de Alencar*, líder absoluto de audiência nas tardes de sábado, pelas ondas curtas e médias da Rádio Nacional.

Já era, então, Dolores Duran, nome artístico perfeito para cantoras de bolero e também aceitável para outra especialidade dela: baladas em línguas que nunca chegou a aprender. Reza a lenda que, certa noite na boate Baccarat, Ella Fitzgerald encantou-se ao ouvi-la interpretar *My Funny Valentine* num inglês impecável e com direito a *scat singing*, maneirismo de Ella que Dolores incorporaria, discretamente, ao seu estilo de cantar. O êxtase de Charles Aznavour diante das canções francesas "edithpiafadas" por ela ocorreu no Little Club. Em sua língua, Dolores preferia o repertório mais, digamos, moderno e cosmopolita de Billy Blanco, Antônio Maria e Fernando Lobo. Injunções extramusicais, no entanto, a levaram a estrear em disco com dois sambas de Carnaval, *Que Bom Será* e *Já não Interessa*, merecidamente soterrados, nas ruas, nos salões e nas paradas de 1952, por outros de melhor estirpe como *Lata d'Água*, *Mundo de Zinco* e *Me Deixa em Paz*. Samba carnavalesco, definitivamente, não era a dela. Nem o tipo de música adequado para o circuito que lhe parecia mais promissor do ponto de vista artístico e profissional.

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTO REPRODUÇÃO/AE

Da noite pro dia, ela virou a deusa dos boêmios graduados no Vogue, Little Club, Cangaceiro, Baccarat, Casablanca, Acapulco, Monte Carlo, Beguine e outros templos etílico-musicais. Adotada pela nata de cronistas e compositores, refinou-se por osmose e até mudou um pouco de personalidade, disfarçando seu jeitão alegre e brincalhão com uma persona compenetrada e sofrida, mais de acordo com o seu repertório musical, mas não com o seu rosto de lua cheia, graças ao qual ganhou o apelido nada "edithpiáfico" de "Bochecha". O que não quer dizer que, vez por outra, ela não tivesse uma recaída e adotasse ritmos plebeus (um de seus maiores sucesso foi o gaiato baião de Chico Anísio *Filha de Chico Brito*, por ela lançado em 1956) e alguns buliçosos sambinhas de Billy Blanco, como *A Banca do Distinto*, *Pano Legal* e *Estatutos de Boate*. Mesmo eleita a melhor cantora de 1955, não se deu por satisfeita. Queria ser mais popular. Foi aí que trocou, por uns tempos, as boates de Copacabana pelo circo (ou melhor, pelas caravanas circenses comandadas pelo galã de novelas e animador de auditório Paulo Gracindo), retornando mais tarde ao velho aprisco, ao ambiente, enfim, onde seus companheiros de geração e transição (Tito Madi, Tom Jobim, Lúcio Alves, Dóris Monteiro, Os Cariocas, Agostinho dos Santos, Johnny Alf, Luiz Bonfá, João Donato, Newton Mendonça, Vinicius de Moraes, etc) continuavam vendendo seu peixe.

O ano de 1955 foi o mais importante da carreira de Dolores não só por causa do prêmio que os críticos de música cariocas lhe deram, mas sobretudo porque pouco antes de completar 25 anos, ela começou a compor. Com a cara e a coragem. Tinha noções de violão, mas uma pauta de música era, para ela, um hieróglifo. Quando baixava a inspiração, memorizava a melodia, que depois cantarolava para alguém em pentagramas transcrevê-la. Esse alguém quase sempre era o pianista Ribamar, seu parceiro em várias músicas: *Idéias Erradas*, *Quem Sou Eu?*, *Pela Rua*, *Se Eu Tiver* e as póstumas *Ternura Antiga* e *Quem Foi?*. Mas suas obras-primas ou foram aquelas musicadas por Tom Jobim ou por ela própria. A propósito, é pura lenda aquela história de que ela teria escrito a letra de *Por Causa de Você* de uma sentada, num lenço de papel, com o lápis de sobrancelha. Ela de fato tinha o hábito de rascunhar rimas e estrofes em guardanapos, com o lápis de sobrancelha, mas os versos de *Por Causa de Você* não brotaram de repente, com as últimas notas do piano de Tom ainda vibrando no ar. Na verdade, Tom precisou tocar a melodia várias vezes para que Dolores a decorasse e, depois, com a necessária calma, escrevesse a letra. Vinicius de Moraes, a quem a letra fora originalmente encomendada, foi o segundo a reconhecer que Dolores fizera um trabalho difícil de superar.

Eleita melhor cantora de 1955, Dolores Duran era adorada pela elite dos boêmios, cronistas e compositores do Rio. Foi também em 1955 que ela começou a compor. Com versos como "Ah, você está vendo só/ do jeito que eu fiquei/ e você ficou/ uma tristeza tão grande/ nas coisas mais simples/ que você tocou/ A nossa casa, querido/ já estava acostumada/ aguardando você" (*Por Causa de Você*); "A gente briga, diz tanta coisa que não quer dizer/ briga pensando que não vai sofrer/ que não faz mal se tudo terminar/ um belo dia a gente entende que ficou sozinha/ vem a vontade de chorar baixinho/ vem o desejo triste de voltar" (*Castigo*), e "Hoje eu quero a rosa mais linda que houver/ e a primeira estrela que vier/ para enfeitar a noite do meu bem/ Hoje eu quero paz de criança dormindo/ e o abandono de flores se abrindo/ para enfeitar a noite do meu bem" (*A Noite do Meu Bem*), Dolores ombreou com os grandes compositores da escola inspirada na dor-de-cotovelo

Mulheres abandonadas, casais esfacelados, terríveis crises de solidão e humilhantes pedidos de perdão — era disso que quase todas as canções de Dolores tratavam. *Estrada do Sol*, sua segunda parceria com Tom, foi uma rara exceção. Aquela alegre manhã, com os pingos da chuva ainda a brilhar, não se repetiria outra vez em suas músicas e raramente, diga-se, aconteceu em sua vida particular, pois não foi das mais felizes a carreira amorosa de Dolores. Se tivesse feito apenas *Por Causa de Você* e os quatro solos que melhor caracterizam o seu estilo (*Castigo*, *A Noite do Meu Bem*, *Fim de Caso* e *Solidão*), já mereceria o altar em que ainda em vida foi posta pelos seus incontáveis devotos. Santa Dolores. ■

Para Lembrar

Show e CD homenageiam Dolores Duran

• ***Dolores***, **espetáculo musical de Douglas Dwight e Fátima Valença. Direção de Antonio de Bonis. Com Soraya Ravenle, Ana Velloso e outros. Direção musical de Tim Rescala. Teatro das Artes (r. Marquês de São Vicente, 459, 2º andar, Shopping da Gávea, Gávea, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/540-6004). De 5ª a sáb., 21h; dom., 20h. R$ 15 (5ª); R$ 20 (6ª e dom.); R$ 25 (sáb.) Até 17/10.**

• ***Dolores***, **CD do espetáculo, gravado ao vivo. No repertório, *A Noite do Meu Bem*, *Estrada do Sol*, *Castigo*, *O que é que Eu Faço*, *Canção da Volta*, *A Banca do Distinto*.**

O regente absolutista da beleza absoluta

Um CD duplo traz alguns dos melhores momentos do maestro Herbert von Karajan, como trechos de *Carmen* e *A Flauta Mágica*

CD duplo (acima) traz alguns exemplos da refinada e impecável regência de Von Karajan

Se falasse francês em vez de alemão, Herbert von Karajan diria: *"L'orchestre c'est moi"*. Ao longo das décadas em que foi regente titular da Filarmônica de Berlim, ele conseguiu extrair desse esplêndido grupo de instrumentistas uma sonoridade a tal ponto unificada que a orquestra soava como um único e gigantesco instrumento manobrado pelos seus gestos hábeis. Era como se só ele fosse o músico, e os músicos, apenas os seus instrumentos.

O absolutismo de Karajan, seu caráter tirânico e seu passado nazista não o tornam uma figura simpática. Mas, quando se fala em música, em música verdadeira, entra-se numa esfera que está além do bem e do mal, da moralidade ou da monstruosidade. Karajan tornou-se, por isso, uma lenda, e é este o nome que leva esta pequena amostra de sua obra agora lançada no Brasil. Em dois CDs estão dois concertos para violino de Bach, trechos de *A Flauta Mágica* e de *Carmen* e as sinfonias nº 4, de Tchaikovsky, e nº 8, de Dvorák.

As interpretações, hoje, soam tanto mais estranhas quanto mais antigas forem as obras. Bach – os registros, de 1966, eram inéditos – recebe agógica romântica e uma capa de verniz reluzente capazes de dar arrepios nos seguidores da interpretação histórica. Vale o mesmo para Mozart. As sinfonias são um exemplo de perfeição de plasticidade sonora poucas vezes atingida, enquanto o vibrante registro de *Carmen*, com José van Dam e Agnes Baltsa, é um dos melhores da década de 80. – LUIS S. KRAUSZ

Herbert von Karajan – A Lenda, selo Deutsche Grammophon

A descompressão da maturidade

Com um perfil musical reconhecível, Lenine burila seu pop-coco e reúne gerações sem a afobação de iniciantes

Este novo CD de Lenine prova que é vantagem ser reconhecido só depois do amadurecimento, musical e de vida. Músicas como *Jack Soul Brasileiro* (Lenine) e a ótima *Rua da Passagem* (com Arnaldo Antunes) testemunham uma bela urdidura entre o ritmo cru e apressado do coco à la Jackson do Pandeiro e a tecnologia pop que embalou o pós-tropicalista Lenine desde o berço. O prumo firme, de quem sabe o que fazer e faz, dá a Lenine um perfil musical reconhecível. E a música do Nordeste eterno se infiltra nas novas redes tecnológicas sem perder a essência nordestina, jamais. Basta ouvir as lentas *Paciência* (com Dudu Falcão) ou *Relampiano* (com Paulinho Moska) para perceber como a experiência sonora da infância nordestina, mesclada à urbanidade do pernambucano radicado no Rio de Janeiro há anos resulta num som maduro, que pode ser sucesso nas rádios sem deixar de ser audível em CD, vezes seguidas. O pós-coco (ou melhor, pop-coco) de Lenine e seus parceiros quer ser duro, denso e rascante também nas letras. "Tá pingando na mistura/ Saliva da besta-fera/ Chacina no Centro-Oeste/ E guerrilha na fronteira (...)/ Mas feitiço é bumerangue/ Perseguindo a feiticeira", ouve-se em *Na Pressão*. Este CD tem ainda o mérito de reunir de Naná Vasconcelos a Dominguinhos, do ritmo de Pedro Luís e a Parede aos versos de Carlos Rennó, provando que Lenine é não só celebrado por mais de uma geração, mas também é um aglutinador de talentos e contribuições, sem afobações de iniciante. – ANDRÉ LUIZ BARROS

Na Pressão, Lenine, selo BMG

Com *Na Pressão* (acima), Lenine (à esquerda) mostra a bela urdidura do coco com o pop

Bach, o romântico

Este CD mostra por que Bach é o compositor mais importante do Ocidente. A cravista Maggie Cole reuniu, além das decantadas *Variações Goldberg*, peças do compositor carregadas de premonições românticas, como a dramática *Fantasia Cromática e Fuga*; a *Partita nº 1*, que chega a antecipar os arabescos pianísticos de Schumann, e o *Concerto Italiano*, que antecipa conquistas dos adágios mozartianos e mesmo dos noturnos de Chopin. As interpretações, sóbrias, fazem jus tanto à seriedade de Bach quanto à da moderna escola de cravo. – LSK

Goldberg Variations, Italian Concerto, Chromatic Fantasia & Fugue, Maggie Cole, selo Virgin/Veritas

Música experiência

As composições contidas neste CD resultam de pesquisas de semiótica e música feitas na PUC de São Paulo. Para Silvio Ferraz, um dos compositores abordados pelo grupo Novo Horizonte, regido por Graham Griffiths, "é música que resulta do embate entre o pensamento contido nos sons e o pensamento humano". Aí estão peças de Hélio Ziskind, Harry Crowl, Denise Garcia, Fernando Iazzetta e outros. Fragmentárias, elas retomam tendências da composição do século 20. Seu caráter cerebral tem a virtude de fazer pensar e de fazer vibrar. – LSK

Brasil! New Music! Volume 4, selo Educ/Fapesp

A grande dama

Uma pequena amostra do talento da neo-zelandesa Kiri Te Kanawa está neste CD com árias famosas de Mozart (*Così Fan Tutte*), Puccini (*La Bohème*, *Tosca* e *Gianni Schicchi*), Wagner (*Tannhäuser*), além de um lied, de Schumann – *Du bist wie eine Blume* – e de música para cinema de Michel Legrand. Os registros, da década de 90, mostram a voz madura, o timbre aveludado e a clareza impecável aliada à expressividade dramática de Kanawa, uma das mais prestigiadas sopranos do mundo da ópera. – LSK

Best of Kiri Te Kanawa – Mozart, Wagner, Puccini, Schumann, Legrand, selo Erato

Anúncio glorioso

As aberturas de óperas criam, antes do início das peças propriamente ditas, uma atmosfera propícia ao desenrolar do drama que estas anunciam e despertam a curiosidade e o interesse da platéia por meio de alguns prenúncios dos temas principais a ser desenvolvidos ao longo da narrativa musical. Peças-chave no gênero, elas recebem dos regentes atenção redobrada. Um bom exemplo do poder das aberturas de Verdi está neste CD com Claudio Abbado à frente da Filarmônica de Berlim, em que o regente tem a chance de exibir seu virtuosismo. – LSK

Aberturas e Prelúdios – Verdi – Abbado, selo Deutsche Grammophon

No mesmo trem

O Toyshop é uma banda paulista que vem tentando trilhar o mesmo caminho do Sepultura e do Angra, ou seja, cantar em inglês, fazer sucesso no exterior e, em conseqüência, no Brasil. Parece que vai dar certo: foi contratada pela Roadrunner americana e seu CD de estréia teve lançamento mundial. Apesar de renegar o rótulo "poppy-punk", a energia do punk-rock mesclada com um pop dos bons caracterizam a sonoridade da banda, que tem como vocalista Natasha. Com perfil de sex-symbol, ela prova em *Follow me*, *Let's Go Dance* e em *Daydream*, que sua voz é, sim, um de seus dotes. – SERGIO ROCHA

Party Up, Toyshop, selo Roadrunner Records

Piano e texto

Brad Mehldau, o melhor pianista de jazz da atualidade, construiu sua carreira como *sideman* no quarteto do saxofonista Joshua Redman e em quatro CDs com seu trio. Agora, debuta no piano-solo em grande estilo, em nove faixas de pianismo denso. Pena que não consiga ultrapassar o pioneiro nesta avenida, Keith Jarrett. Em compensação, escreve um caudaloso texto onde justapõe Adrian Leverkühn, o compositor de *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, Brahms, Beethoven, Mingus e Coltrane. Assim, é lícito esperar um tratado estético como próximo lançamento. – JOÃO MARCOS COELHO

Elegiac Cycle, Brad Mehldau, selo Warner

Bandeira fincada

O primeiro grupo a se destacar no que hoje é considerado o heavy metal contemporâneo foi o Korn. Mas, com seu mais recente CD, o Limp Bizkit parece se tornar o melhor desse estilo e faz dos vocais hip-hop e guitarras pesadíssimas a sua bandeira. Conhecidos pelo cover *Faith*, de George Michael, em seu primeiro CD, os rapazes liderados por Fred Durst mostram em *Rearranged* e *Just like This* a mistura de heavy metal, punk, rap e hip-hop. *Nobody like You* tem participação de Scott Weiland, o recém-reintegrado vocalista do Stone Temple Pilots. – SR

Significant Other, Limp Bizkit, selo Universal Music

Morro urbano

Um poeta das comunidades pobres cariocas, arranjos com manha pop (do soul ao hip-hop) e uma voz potente, gritada dos morros. Assim é este terceiro CD do grupo O Rappa, desde já um dos melhores do ano. O líder Marcelo Yuca faz letras como a ótima *Minha Alma* ou *Tribunal de Rua*. Autocrítica esperta e musicalidade fazem renascer um possível funk carioca. Exemplo: *A Todas as Comunidades do Engenho Novo*. Os arranjos vigorosos vão de Jorge Ben a Chemical Brothers, aproximando O Rappa da pluralidade estilística do Clash, com a raiva urbana dos Racionais MC's. – ALB

LadoB LadoA, O Rappa, selo WEA

FOTO DIVULGAÇÃO

A marca da diversidade

O Free Jazz Festival, em sua 14ª edição, mantém a variedade de estilos e junta jazz com música eletrônica, pop, dance e rock. Por Renata Santos

No princípio era o jazz. Hoje, entre tendências e vanguardismos cada vez mais incorporados pelos festivais que acontecem mundo afora, há o rap (jazzificado), o neobop, o neochoro, o novo reggae e o novo blues, que, somados à música eletrônica, ao rock, ao hip-hop e ao rhythm & blues e até mesmo ao bom e velho jazz, fazem a 14ª edição do Free Jazz Festival, que neste ano se dá entre os dias 14 e 16 no MAM do Rio, e entre 15 e 17 no Jockey Club de São Paulo. Uma diversidade que para muitos soa como uma salada de estilos, mas que já está virando marca de um dos maiores festivais de música do país.

Divididas em três palcos – New Direction, Main Stage e Club –, as 21 atrações vão desde expoentes da cena eletrônica contemporânea, como o duo Orbital e o grupo The Chrystal Method, passando pelo rock da banda Cake (responsável por versões divertidas de "clássicos" como *I Will Survive* e do bolero cubano *Quizás, Quizás, Quizás*), até astros do jazz, como o pianista Jacky Terrasson e o baterista Roy Haynes (ganhador, em 1993, de um dos mais importantes prêmios do gênero, o Jazzpar Prize, da Dinamarca).

Entre os brasileiros, o grupo carioca Pedro Luís e a Parede é a única atração nacional no palco do New Direction, enquanto o compositor e pianista Leandro Braga, o arranjador Vittor Santos com sua big band e o Trio Madeira Brasil dividem o palco intimista do Club com veteranos do jazz como o pianista George Shearing e o saxofonista Charles Lloyd, acompanhado do baterista Billy Higgins.

Atrações do Free Jazz: acima, o saxofonista Charles Lloyd; à dir., no alto, Jonny Lang; à dir., no canto, o duo inglês Orbital; à dir., o baterista Roy Haynes; à esq., George Shearing

Investindo 50% mais do que no ano passado, a produção do festival parece ter se empenhado em garantir boas opções para quem ainda prefere apenas jazz – embora o maior custo (não divulgado) tenha sido o dos ingleses do Orbital, que se apresentam acompanhados de três toneladas de equipamentos. Entre as promessas de bons momentos estão as homenagens a Duke Ellington e Louis Armstrong: enquanto a Duke Ellington Alumni, composta de 15 integrantes, trazendo à frente o baterista Louie Bellson e o trompetista Clark Terry (que, além do próprio Duke Ellington, tocou com a orquestra de Count Basie), comemora o centenário de nascimento de um dos maiores nomes do jazz revivendo os áureos tempos do Cotton Club, Nicholas Payton, um jovem trompetista de 26 anos nascido em New Orleans, presente pela segunda vez no festival, antecipa o show que no ano que vem comemora o centenário de Satchmo, como Armstrong era conhecido (o apelido é diminutivo de "Satchelmouth", que quer dizer "boca-sacola").

Há mais de meio século na estrada, George Shearing, de 80 anos, também deve ser um show à parte. Considerado pela crítica um dos grandes nomes do bebop, Shearing recebeu em 1996 o Ivor Novello Award, o Grammy inglês pelo conjunto de sua obra, e já teve, inclusive, a oportunidade de demonstrar sua admiração pela música brasileira: em visita ao Brasil, em 1979, acrescentou a bossa nova ao repertório, tocando *O Morro não Tem Vez* e *Insensatez*.

Para quem prefere o lado mais free do festival, as atenções se voltam para o sueco de pele morena Eagle-Eye Cherry, um cantor pop multiinstrumentista que mistura influências que passam por Ben Harper, Prince e Stevie Wonder, e o guitarrista de blues Jonny Lang, que, com apenas 18 anos, já integrou a trilha do filme *Blues Brothers 2000* e recebeu convites para tocar com B.B. King, Rolling Stones, Blues Traveller e Aerosmith.

Free Jazz Festival. De 14 a 16 no MAM/Rio (av. Infante Dom Henrique, 85); de 15 a 17 no Jockey Club/SP (rua José Augusto Queirós, s/nº, portão 1). Ingressos: R$ 35 a R$ 70. Informações: 0800-212223 ou pelo site www.fjazz.com.br

FOTOS DIVULGAÇÃO

Uma plataforma tecnológica

O Credicard Hall, casa de espetáculos de São Paulo, abre com rock sua programação de shows

Uma série de shows com grupos como Paralamas do Sucesso e Titãs (dias 2 e 3) e Red Hot Chilli Peppers (9 e 10) marca a inauguração do Credicard Hall, em São Paulo, projeto de US$ 31 milhões da Credicard S.A. em parceria com o Palace, uma das maiores casas de espetáculos da cidade. Sob a direção artística de Marcia Alvarez, também diretora do Palace, o calendário de atrações confirmadas até dezembro inclui Caetano Veloso, Ivete Sangalo e Chico Buarque. "Diferentemente do Palace, o Credicard Hall não terá uma linha única. O objetivo é atender a vários segmentos", diz Marcia Alvarez.

À esq., vista da platéia do Credicard Hall; acima, saguão da casa de shows

Os números envolvidos no projeto são grandiosos. Com 15 mil metros quadrados de área construída, a casa pode abrigar até 7,5 mil espectadores, distribuídos em platéia, frisas, suítes e balcões. Um sistema eletrônico movimenta poltronas retráteis e plataformas elevatórias, permitindo adaptações conforme a necessidade de espaço de cada apresentação. O palco, com 720 metros quadrados e 30 metros de pé-direito, inclui um fosso para orquestra com capacidade para até 80 músicos. O formato do prédio permite que, de qualquer ponto, a distância do palco não exceda 50 metros.

O Credicard Hall fica na av. das Nações Unidas, 17.955, S. Paulo, SP, entre as pontes Transamérica e João Dias. Telefone: 0••/11/5643-2500. — GISELE KATO

Missão cumprida

Lote com dez CDs completa coleção *Acervo da Funarte*, lançada pelo Itaú Cultural

Chega a seu termo um dos mais ambiciosos projetos fonográficos de recuperação da produção musical brasileira. O Itaú Cultural está lançando os dez últimos volumes da coleção *Acervo Funarte*. Em dois anos, foram editados 65 CDs – remasterizações de LPs gravados, quase todos, nos anos 70 e 80. No lote atual, o lançamento mais importante é dedicado a Francisco Mignone. Sob regência do compositor, sua mulher, Maria Josefina, toca a *Fantasia nº 3 para piano e orquestra*, e Noel Devos é o solista do *Concertino para fagote e orquestra*. Na MPB, Radamés Gnattali divide com Rafael Rabello o *Tributo a Garoto* e é homenageado no *Projeto Almirante*. Também está incluído *No Balanço do Ganzá*, com cocos de Chico Antônio. – IRINEU FRANCO PERPÉTUO

Festa contínua

Discos do lendário selo Festa, de Irineu Garcia, são reeditados em CD

Há 40 anos, o empresário paulista Irineu Garcia tomou uma iniciativa ainda hoje sem paralelos na história da cultura brasileira: criou uma gravadora com o objetivo específico de gravar música de concerto e poesia, principalmente brasileiras. A morte de Garcia, em 1983, deixou inacabado o projeto com que sonhara para o selo Festa. Ainda assim, mais de cem títulos vieram à luz. Havia LPs com a poesia de Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, Pablo Neruda, García Lorca e Gabriela Mistral. Entre os compositores brasileiros registrados estão Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Alberto Nepomuceno e Cláudio Santoro, mas também Tom Jobim, João Gilberto e Elisete Cardoso. Depois de passar décadas como raridades disputadas por colecionadores, esses registros ganham nova vida. Por iniciativa da sobrinha de Garcia, Gracita Garcia Bueno, os títulos começam agora a ser reeditados no formato de CDs, distribuídos pelo selo Eldorado. Cinco volumes já estão disponíveis. Dois trazem o brilhante – e injustamente esquecido – pianista Arnaldo Estrela interpretando obras de autores como Brasílio Itiberê, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Frutuoso Viana e Camargo Guarnieri. Um volume de poesia, na voz de João Villaret, traz versos de Jorge de Lima, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. Finalmente, para crianças, há um imperdível *O Pequeno Príncipe*, com interpretação de Paulo Autran e música de Tom Jobim. A qualidade técnica dos CDs não é das melhores, já que depende da fidelidade limitada dos velhos LPs, mas muitos dos títulos – como os registros de Arnaldo Estrela – têm um valor histórico que superam em muito essas deficiências. – LUIS S. KRAUSZ

CDs com gravações de Arnaldo Estrela: valor histórico

FOTOS DIVULGAÇÃO

A POLÍTICA DA MELHOR ARTE

O pianista canadense Marc-André Hamelin, em mais um CD de repertório original, grava a rigorosa obra de inspiração política do americano Frederic Rzewski

Por João Marcos Coelho

O célebre crítico vienense Eduard Hanslick, campeão da causa da música absoluta de Brahms contra o maremoto wagneriano, escreveu certa vez que "é muito difícil para um artista ganhar um lugar ao sol na Inglaterra; mas, em compensação, é impossível perdê-lo". De fato, uma vez escolhidos seus ídolos, os ingleses batalham por eles sem cessar. Entre os casos recentes, o mais óbvio é o da diva Cecilia Bartoli (no caso, um acerto de 1.000%). Outro acerto da crítica e da opinião pública inglesas, o pianista canadense Marc-André Hamelin, 38 anos, até agora não explodiu na cena internacional, mas vem construindo uma carreira sólida e nada ortodoxa: em seis anos de gravações, sempre para o selo Hyperion, Hamelin optou por um repertório muito criativo e diferente. Obras desconhecidas de compositores como Alkan, Percy Grainger, Roslavets, Medtner, Reger, Korngold e Henselt fazem de seus CDs viagens reveladoras, ora a criadores do passado injustamente marginalizados, ora a autores contemporâneos realmente interessantes.

Nascido em Montreal, Hamelin venceu o Concurso Internacional do Carnegie Hall em 1985. Saudado pela crítica de seu país como um novo Glenn Gould, batalhou na obscuridade até 1994, quando teve lançado em CD o recital de estréia no Wigmore Hall. Virtuose extraordinário, já gravou 16 CDs. E note-se que todo novo registro apresenta novidades consistentes. Esse é o caso dos dois volumes lançados neste ano, dedicados aos compositores Max Reger (1873-1916) e Frederic Rzewski (1938).

De um lado, a austeridade de um mestre do contraponto, Reger, em suas raramente gravadas *Variações e Fuga sobre um Tema de J. S. Bach*, e de outro a música política do norte-americano Rzewski (pronuncia-se "zevski"). Antípodas que qualificam bem este século. Reger na ponta direita, ruminando criativamente em torno de Bach e de Telemann, e Rzewski compondo aquela que sem dúvida é a mais ambiciosa e bem resolvida obra para piano de motivação política.

A chamada música política, inaugurada com Weill e Eisler, parceiros de Brecht na República de Weimar na Alemanha dos anos 20, retornou à cena contemporânea com enorme impacto nos anos 60/70. Rzewski compôs as 36 variações sobre o tema *The People United will never Be Defeated!* (O Povo Unido Jamais Será Vencido) em 1975, a pedido da pianista Ursula Oppens. A palavra de ordem mãe de todas as passeatas dos anos 60 e 70 inspirou o compositor chileno Sergio Ortega, autor da canção que se transformou no hino da resistência chilena a Augusto Pinochet.

A obra de Rzewski, porém, não se justifica pela motivação política apenas. Ela se impõe como um dos grandes monumentos pianísticos da segunda metade deste século, se não como o mais importante. Estruturada rigorosamente em seis ciclos de seis variações cada um, ela parte do tema também construído em 36 compassos. A tonalidade inicia-se em ré menor e faz todo o ciclo das quintas. "Explorei uma forma na qual as linguagens musicais existentes podem ser todas reunidas", diz Rzewski. O ecletismo aqui é saudável. Descobrem-se, nas variações, tanto as francamente atonais, com *clusters* (antebraço em cima do teclado) e tudo o que as vanguardas adoram, como aquelas que se aproximam das baladas populares, e até mesmo do jazz. Há de tudo, mas com rara inteligência. E o que é melhor, numa escritura pianística de primeira.

Hamelin nada de braçada nesse universo superabrangente, que inclui até a combinação da música tocada com assobios (variação 14). Como bônus muito bem-vindos, duas das quatro *Baladas Norte-Americanas* de Rzewski: a fascinante *Down by the Riverside*, imortalizada na rouca voz de Louis Armstrong e também cantada com motivação política na Guerra do Vietnã; e *Winnsboro Cotton Mill Blues*. Rzewski é um compositor que merece ser conhecido de modo mais profundo. Assim como o espetacular pianista Marc-André Hamelin. Identificações políticas à parte.

Marc-André Hamelin (acima) põe seu virtuosismo a serviço de Rzewski em *The People United will never Be Defeated!* (no alto), gravado pelo selo Hyperion

FOTOS DIVULGAÇÃO

A Música de Outubro na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	DISCOGRAFIA
INSTRUMENTAL	O violinista **Salvatore Accardo** *(foto)* vem ao Brasil com a Orquestra de Câmara Italiana. Patrocínio: Hotel Transamérica.	Accardo atua como solista e regente em um programa longo e virtuosístico. Vitali – *Chacona*; Tartini – sonata *O Trinado do Diabo*; Rossini – *Sonata em dó maior*; Tchaikovsky – *Serenata*.	Teatro Alfa – r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, tel. 0++/11/5181-7333, em São Paulo, SP.	Dia 20, às 21h. Ingressos de R$ 105 a R$ 150.	Fundada em 1996, com 30 integrantes, a Orquestra de Câmara Italiana é uma iniciativa de Salvatore Accardo para oferecer oportunidades de trabalho aos mais talentosos jovens músicos do naipe de cordas de seu país.	Na versatilidade de Accardo. Depois de estourar como virtuose do violino na década de 70, o instrumentista passou a se dedicar cada vez mais à regência, chegando a ocupar, entre 1993 e 1995, o cargo de diretor oficial da orquestra do Teatro San Carlo, de Nápoles.	Entre os registros em disco de Accardo, confira *Paganini – 24 Capricci per Violino Solo, op. 1*, com Salvatore Accardo (violino). Selo Deutsche Grammophon.
INSTRUMENTAL	O pianista e regente Constantin Orbelian se apresenta no Brasil com a **Orquestra de Câmara de Moscou** *(foto)*, com solos dos violinistas Pavel Berslavtsev e Aleksei Strelnikov. Patrocínio: Bradesco Seguros, Volkswagen e IBM (Rio de Janeiro); BankBoston (São Paulo).	No Rio, o concerto privilegia o século 18, com o *Divertimento nº 3 em fá maior*, de Mozart; *Concerto para dois violinos*, de Bach; e *Sinfonia nº 45 "Adeus"*, de Haydn. Em São Paulo, o *Concerto para piano e orquestra* K. 414 e a *Sinfonia nº 29*, de Mozart; *Prelúdios para orquestra*, de Shostakovich, e *Serenata para cordas*, de Tchaikovsky.	Teatro Municipal – pça. Floriano, s/nº, tel. 0++/21/558-3733, Rio de Janeiro, RJ. Teatro Arthur Rubinstein – r. Hungria, 1.000, tel. 0++/11/818-8888, em São Paulo, SP.	No Rio, dia 18, às 20h30; em São Paulo, dia 21, às 21h.	Velha conhecida do público brasileiro, a Orquestra de Câmara de Moscou foi criada por Rudolf Barshai em 1956 e costuma tocar com todo o vigor e entusiasmo que são habituais na escola russa de instrumentos de cordas.	Na execução com candelabros do movimento final da sinfonia de Haydn. Protestando contra suas condições de trabalho em Esterháza, o compositor faz os instrumentistas, um por um, gradualmente parar de tocar, apagando a vela que ilumina a estante de partituras e saindo do palco.	Um dos CDs gravados pela Orquestra de Câmara de Moscou é *Mendelssohn – Obras Completas para piano e orquestra*, com Jean-Louis Steuerman (piano) e a regência de Constantin Orbelian. Selo Philips.
INSTRUMENTAL	O pianista italiano **Michelle Campanella** *(foto)* se apresenta com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, regida por Roberto Minczuk.	O concerto começa com *Horizontes*, obra composta em 1992 e revisada cinco anos mais tarde pelo compositor carioca Ronaldo Miranda; de Liszt, tocam-se o *Concerto nº 1 para piano e orquestra* e *Os Prelúdios*; o programa é complementado pela *Suíte Turandot*, do italiano Ferruccio Busoni.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/11/223-5199, São Paulo, SP. Ingressos de R$ 5 a R$ 15.	Dia 2, às 16h30.	Ao longo de seus 30 anos de carreira, Michelle Campanella tocou com regentes do renome de Claudio Abbado, Wolfgang Sawallisch e Christian Thielemann, firmando-se como um renomado intérprete de Liszt.	No colorido orquestral exótico da suíte que o compositor italiano Ferruccio Busoni (1866-1924) escreveu para a peça de teatro *Turandot*. Busoni reaproveitaria os temas em sua ópera *Turandot*, ofuscada pela enorme popularidade obtida pela *Turandot* que Puccini compôs mais tarde.	Pode-se conferir a maestria de Campanella no CD duplo *Liszt – Rapsódias Húngaras*, com Michelle Campanella (piano). Selo Philips, *Série Duo*.
INSTRUMENTAL	A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo volta a receber o pianista **Nikolai Demidenko** *(foto)*, com regência de John Neschling.	Bem montado, o programa traz obras compostas na primeira metade do século 20. A apresentação começa com as *Bachianas Brasileiras nº 9*, de Villa-Lobos; em seguida, vem o *Concerto nº 2 em sol menor para piano e orquestra op. 16*, de Prokofiev; e, na segunda parte, a Osesp toca a suíte do balé *Petruchka*, de Stravinsky.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/11/223-5199, São Paulo, SP. Ingressos de R$ 5 a R$ 15.	Dia 14, às 21h; dia 16, às 16h30.	No ano passado, quando tocou com a Osesp no Teatro São Pedro, Nikolai Demidenko deixou um gosto de "quero mais" – com uma sonoridade impressionante, foi o mais empolgante solista a se apresentar com a orquestra em 1998.	No virtuosismo extremado do segundo movimento do concerto de Prokofiev, um scherzo na tonalidade de ré menor cujas oitavas representam um desafio para qualquer intérprete.	Demidenko já gravou o compositor russo: *Prokofiev – Concertos nº 2 e 3 para piano e orquestra*, com Nikolai Demidenko (piano); Filarmônica de Londres sob regência de Alexander Lazarev. Selo Hyperion.
VOCAL	A soprano gaúcha radicada em Berlim Simone Foltran, o barítono paulista Paulo Szot e o tenor peruano **Juan Diego Flores** *(foto)* são os solistas de *Carmina Burana*, de Carl Orff, com acompanhamento da Orquestra Sinfônica Municipal, Coral Lírico e Coral Infantil, sob regência de Luiz Fernando Malheiro. Patrocínio: Visa.	Com o subtítulo de *Canções Profanas*, a cantata cênica *Carmina Burana* foi estreada em 1937, reunindo 25 poemas medievais que pertenciam a um manuscrito datado do século 13, encontrado no monastério bávaro de Benediktbeuern e editado por J.ª Schmeller.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, em São Paulo, SP.	Dias 25, 26 e 27, às 21h.	Simplicidade é a chave da atração que *Carmina Burana* exerce sobre o público – uma das obras mais populares do século 20, a cantata tem ritmos fáceis de batucar, melodias que grudam no ouvido e harmonias singelas.	Na voz de Juan Diego Flores – graças à beleza do timbre e à incrível facilidade para os agudos, o jovem tenor peruano é um dos principais nomes do *bel canto* na atualidade.	Uma boa gravação de *Carmina Burana* é a que reúne Lucia Popp (soprano), Gerhard Unge (tenor), Raymond Wolansky (barítono), New Philharmonia Chorus, Wandsworth School Boys' Choir e a New Philharmonia Orchestra sob regência de Rafael Frühbeck de Burgos. Selo EMI.
VOCAL	Inácio de Nonno (Colombo), **Carol McDavit** *(foto)* (como Isabel de Castela), Fernando Portari (Fernando de Aragão) cantam o oratório *Colombo*, de Carlos Gomes, no 10º aniversário do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio, com a Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ, regida por Ernani Aguiar.	Carlos Gomes pensava nas comemorações do 4º Centenário do Descobrimento da América quando resolveu compor o poema vocal-sinfônico *Colombo*. Com libreto em italiano de Albino Falanca, a obra narra a chegada do navegador genovês ao Novo Mundo, tendo sido estreada no Rio de Janeiro, em 12 de outubro de 1892.	Rotunda do Centro Cultural Banco do Brasil – r. Primeiro de Março, 66, tel. 0++/21/216-0237, Rio de Janeiro, RJ.	Dia 12, às 20h. Entrada franca.	Última criação de peso de Carlos Gomes, o poema vocal-sinfônico *Colombo* é uma obra dramática e de grande impacto, embora não chegue a ser esteticamente tão avançado quanto a ópera *Odalea*, que o compositor estreara no ano anterior.	Em *Era un Tramonto d'Oro* – presente na primeira parte do oratório e conhecida como *Racconto di Colombo*, essa ária de barítono na qual o personagem-título narra suas desventuras amorosas é uma das mais belas compostas por Carlos Gomes.	Este oratório está gravado no premiado CD *Carlos Gomes – Colombo*, com Inácio de Nonno (Colombo), Carol McDavit (Isabel de Castela), Fernando Portari (Fernando de Aragão), Coros e Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ sob regência de Ernani Aguiar. Selo UFRJ Música.
POPULAR	O Teatro Nacional de Brasília apresenta uma intensa programação de espetáculos com a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, regida por Silvio Barbato, e shows de **Zizi Possi** *(foto)*, Ray Conniff, Alceu Valença, Almir Sater e Maria Bethânia.	Fechando o mês, a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro homenageia os 70 anos da flautista Odette Ernest Dias apresentando a abertura de *A Flauta Mágica*, de Mozart; *Concerto Duplo para flauta e percussão*, de Jolivet; *Concerto para duas flautas*, de Cimarosa; *Concerto Duplo para flautas*, de Vivaldi; e *La Valse*, de Ravel.	Teatro Nacional Cláudio Santoro – Sala Villa-Lobos – Via N2, tel. 0++/61/325-6107, em Brasília, DF.	De 17 a 30/10.	Com uma programação atraente e variada e a presença de alguns dos principais nomes da música popular brasileira, Brasília reúne, em outubro, as mais interessantes opções musicais fora do eixo Rio–São Paulo.	Nos três tritonos que iniciam a abertura da ópera *A Flauta Mágica*, de Mozart – para alguns comentadores, eles fazem parte de uma vasta simbologia maçônica que o compositor teria empregado ao longo de toda a obra.	Na carreira das cantoras que se apresentam em Brasília, dois CDs importantes são *Imitação da Vida*, de Maria Bethânia (selo EMI) e *Per Amore*, de Zizi Possi (selo Polygram).
POPULAR	O bandolinista Izaías, o Grupo Entre Amigos e Arismar do Espírito Santo; o Grupo Anima; e as cantoras Ná Ozetti, **Mônica Salmaso** *(foto)* e Virginia Rosa, ao lado do multiinstrumentista André Mehmari, são as atrações deste mês do projeto *Rumos Musicais*, do Itaú Cultural, em São Paulo.	O encontro dos chorões Izaías e Arismar do Espírito Santo traz composições como *Amapá*, *Batuque*, *Dadá Dá* o *Tom* e *Ingênuo*. No show *Especiarias – Descoberta dos Sentidos*, o Grupo Anima mostra o diálogo entre a tradição oral brasileira e a música medieval ibérica, enquanto Ozetti, Salmaso e Rosa fazem um espetáculo intitulado *Uma Visão da Música Erudita Brasileira*.	Sala Azul do Itaú Cultural – av. Paulista, 149, tel. 0++/11/238-1816, em São Paulo, SP. Entrada franca.	Dias 5 (Izaías e Arismar), 19 (Anima) e 26 (cantoras), às 18h30.	Com curadoria de Benjamim Taubkin, o projeto *Rumos Musicais* tem promovido encontros interessantes e inesperados, revalorizando e divulgando os mais diversos gêneros que compõem o cenário musical brasileiro contemporâneo.	Na voz privilegiada e na musicalidade bem brasileira de Mônica Salmaso – participante do último Festival de Inverno de Campos do Jordão, a cantora foi ainda a primeira colocada no Prêmio Visa de MPB.	A técnica do grupo Anima está bem registrada no CD *Espiral do Tempo*. Selo independente.
POPULAR	**Tom Zé** *(foto)*, Lenine, Baden Powell, Cascabulho, Funk'n Lata e Silvia Torres são as atrações brasileiras da Womex 99, que acontece em Berlim e traz ainda o pianista Omar Sosa (Cuba), o cantor El Houssaine Kili (Marrocos) e os grupos United Nubians (Egito) e Rizwan-Muazam (Paquistão), entre outros.	Não foi anunciado o que cada artista tocará em seu respectivo show.	Haus der Kulturen der Welt - John-Foster-Dulles-Allee, 10, tel. 00-49-30/397-870. Fax 00-49-30/394-8679, Berlim, Alemanha. E-mail: info@hkw.de.	De 28 a 31 de outubro.	Maior feira mundial dedicada a todos os gêneros da música étnica, folclórica e de raiz, a Womex deste ano está homenageando o Brasil – é a primeira vez que os organizadores da feira resolvem instituir um país como destaque.	Nas atividades paralelas aos shows – congregando artistas, produtores e gravadoras independentes, a Womex oferece, além dos espetáculos musicais, uma movimentada feira de negócios e uma série de conferências.	Antes de lançar *Com Defeito de Fabricação*, que o colocou novamente nas paradas de sucesso, o tropicalista Tom Zé gravou *The Hips of Tradition* sob os auspícios de David Byrne. Selo Luaka Bop/Warner.
POPULAR	Os grupos **Titãs** e **Paralamas do Sucesso** *(foto)* dividem o palco em São Paulo, Curitiba e Porto Alegre, dentro do projeto Sempre Livre Mix. Patrocínio: Clean&Clear.	As bandas tocam, individualmente, sucessos como *Vital e sua Moto*, *Sonífera Ilha*, *Ela Disse Adeus*, *Pra Dizer Adeus* e *Óculos*, dividindo o palco em *Selvagem*, *Diversão*, *Marvin* e *O Beco*. Além disso, está prevista uma homenagem aos Mamonas Assassinas.	Em Curitiba, o show não tem local definido; em Porto Alegre acontece no Gigantinho; em São Paulo, no Credicard Hall (av. Nações Unidas, 17.955, tel. 0++/11/5643-2500).	Dias 2 e 3 (São Paulo); dia 15 (Curitiba); dia 16 (Porto Alegre).	Símbolos do pop brasileiro dos anos 80, Paralamas e Titãs levaram 15 mil pessoas a seus shows em Vitória e Londrina, e prometem repetir o sucesso nesta nova etapa de sua turnê nacional.	Na agilidade da iluminação, cenários especiais e sistema de som envolvidos no projeto. O equipamento permite que as bandas se alternem no palco sem que o show necessite ser interrompido.	Com uma longa discografia, os dois grupos de rock se mantêm à tona com bons CDs como *Titãs Acústico* (selo WEA) e *Vamo Batê Lata*, dos Paralamas do Sucesso, selo EMI.

FOTOS LUCIANO ROMANO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / MAURIZIO VALDARNINI/DIVULGAÇÃO / JILL FURMANOVSKY/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / AURÉLIO CARDOSO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / EDUARDO SIMÕES / DIVULGAÇÃO

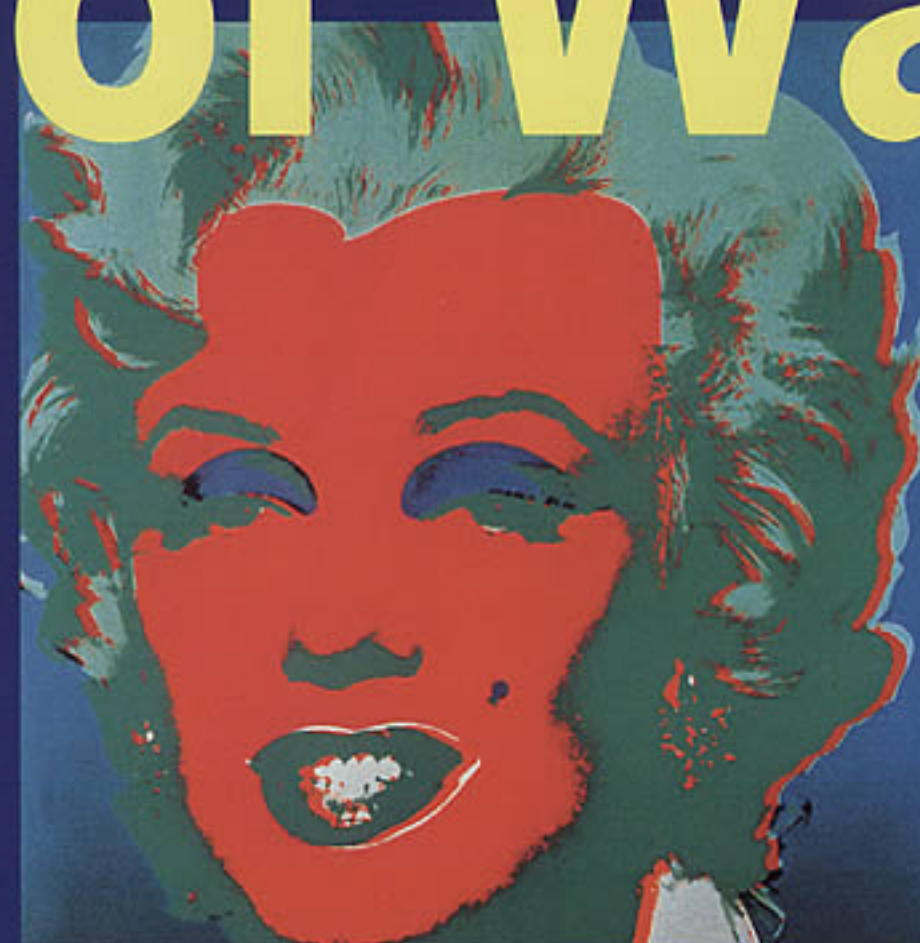
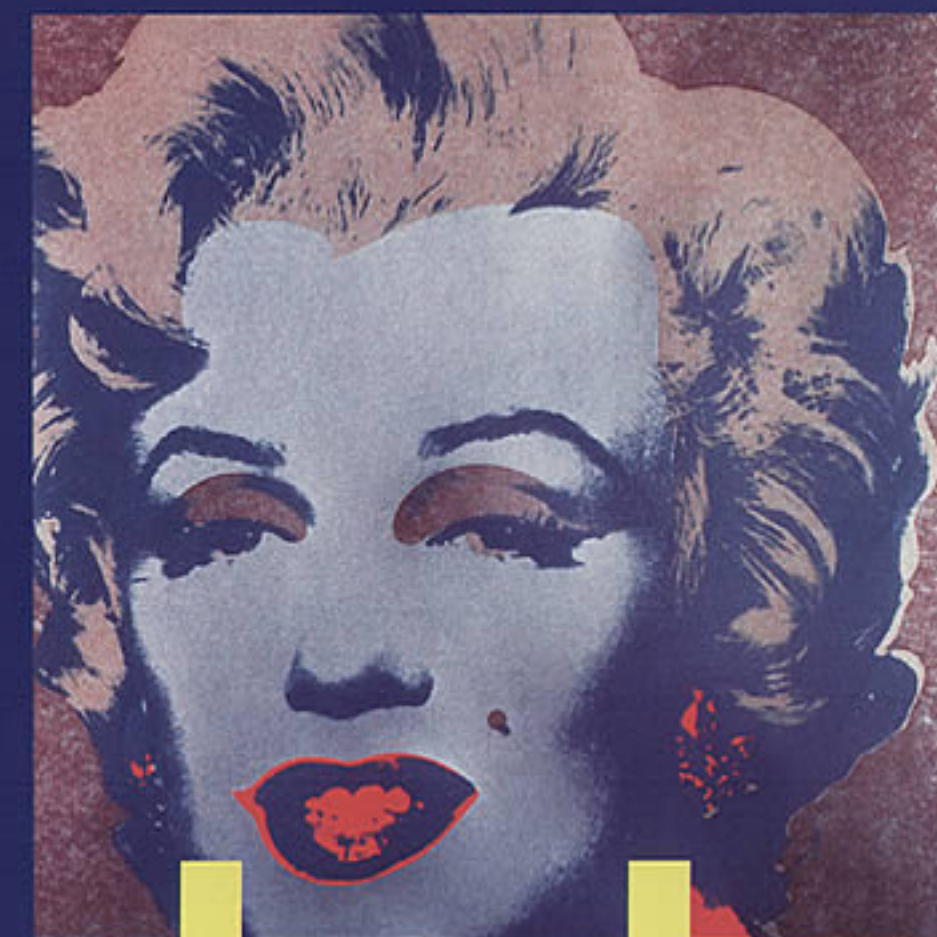
Exposição no Rio de Janeiro reúne mais de 200 obras do artista americano que foi um dos expoentes da arte pop

Por Teixeira Coelho

Warhol War hol Warhol

A arte irônica e apropriadora de Andy Warhol (1928-1987), o papa da pop art, testemunha o fim de certas inocências. Esse filho de tchecos imigrados para os Estados Unidos na véspera do crack da Bolsa, pobre e com grandes pretensões, brincou com os signos e valores da terra do star-system, da publicidade voraz e da produção avassaladora de mercadorias em série. Warhol, maior exposição de obras do americano já feita no Brasil, a partir do dia 13 no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro, será a chance de conferir até que ponto a força apropriadora de imagens de Wharol se sustenta até hoje, ou se seu projeto artístico foi tragado pela própria voracidade do seu tempo. A mostra, que comemora os dez anos do CCBB, se compõe de 237 obras, entre pinturas, algumas poucas esculturas e gravuras de várias técnicas, todas da coleção do homem de negócios israelense, morador de Nova York, José Mugrabi. Depois de várias aquisições nos anos 80, a Coleção Mugrabi tornou-se uma das maiores do mundo, incluindo todas as fases do artista, dos trabalhos de design do início da carreira, uma profusão de coloridos sapatos de salto alto que lhe garantiam sustento, até as variações pop sobre A Última Ceia, a obra-prima de Leonardo da Vinci. "Foi a última obra de Warhol. Eu estava com ele em Milão para a inauguração de uma exposição, quando ele ficou doente. Voltou correndo a Nova York para operar a garganta, e, então, ocorreu o erro médico que lhe causou a morte", diz o curador da mostra, o também israelense Jacob Baal-Teshuva, que foi ligado a Warhol por vários anos. Desde a inauguração, em 1991, a mostra já esteve em 13 museus, do Japão à Polônia, passando por Israel, Viena, Taiwan e outros países.

À esquerda, *Auto-retrato*, de 1986. Na página oposta, *Marilyns*, de 1967

FOTOS DIVULGAÇÃO

A mostra Warhol se divide em três partes, que marcam bem as várias fases da carreira do artista. O divisor de águas foi em 1961, quando Warhol passou a incorporar em suas pinturas símbolos da cultura de massa, como a onipresente garrafa de Coca-Cola e o rosto glamouroso de Marilyn Monroe. As obras anteriores a esse período compõem a primeira parte da mostra, em que se pode conhecer um proto-Warhol ainda meio sem direção estética. Em plena hegemonia da arte abstrata, que teve grande expoente em Jackson Pollock, a referência sem inibições ao mundo das mercadorias foi uma guinada escandalosa, que estabeleceu Warhol como notável da geração que criaria a pop art: Lichtenstein, Johns e outros. "A obra de Warhol é um grande e perspicaz comentário sobre a sociedade americana, que acabou exportando seus valores para o mundo todo. É a sociedade da publicidade, dos meios de comunicação, dos outdoors, do star-system, das prateleiras de supermercados, etc.", diz Baal-Teshuva. Obras como a famosa Campbell's Soup Can (1964), assim como Coca-Cola (1962) e as valiosas Marilyn (Twenty Times) (1962) estarão na mostra. Uma das várias Marilyns warholianas (produzidas até a morte do artista) foi vendida, recentemente, por US$ 17 milhões. A terceira parte da mostra inclui a série Children's Painting, dos anos 80, com motivos infantis, raramente exposta. Last Supper (1986), a revisão de Warhol para o quadro de Da Vinci, também estará na mostra.

Um contraponto ao mundo do glamour e das celebridades são as obras Suicide (1962-63) ou Electric Chair (1964): um homem se suicidando ao pular de um prédio e uma cadeira elétrica vazia numa sala vazia. Mas, ao lado das caveiras (Skull, 1976) e de $ – Dollar Sign (1981), estão astros do rock (Mick Jagger e John Lennon, por exemplo), da política (Mao Tsé-tung e Jackie Kennedy, essa retratada poucas semanas depois do assassinato do marido) e de outras áreas (Gianni Versace e até O. J. Simpson), a que Warhol prestava seu tributo. "Até o final Warhol era de uma timidez incrível. Falava muito pouco e só deixou sua visão das pessoas que o circundavam em seus Diários", diz Baal-Teshuva, surpreendendo quem conhece o artista pelas festanças e a vida mundana praticada em sua Fábrica, seu quartel-general e atelier em Manhattan, por onde transitaram de Lou Reed a Robert Mapplethorpe, de Patti Smith ao "pupilo" Basquiat, além de uma multidão que formava uma verdadeira corte. "Construí uma carreira por ser o cara certo no lugar errado e o errado no lugar certo. É algo de que realmente entendo", disse Warhol. Ele, que sabia vender tão bem a si quanto a própria obra, jamais se confundiu: "Você deve sempre apresentar um produto que nada tenha a ver com o que você é ou com o que as pessoas pensam de você (...) de modo que você nunca pense que o produto é você, ou sua fama, ou sua aura". – **André Luiz Barros**.

As cores fortes e variadas das serigrafias com a mesma imagem de Marilyn Monroe: do *ready-made* de Duchamp à pronta-entrega de Warhol. Arte? Decoração? O que o americano oferecia eram souvenirs imediatos do presente

A seguir, **Teixeira Coelho** analisa os feitos de Andy Warhol.

Na época ainda se considerava o escândalo como critério de qualidade artística. No caso de Warhol, um dos escândalos era a proximidade entre arte e publicidade: quanto podia a arte aproximar-se da publicidade sem virar publicidade (publicidade da arte, publicidade do artista)? Hoje, sem escândalos, outra questão se apresenta: qual a distância entre arte, publicidade e documento?

Andy Warhol começou na publicidade. E bem. No fim dos anos 50 ganhava prêmios e faturava na casa dos seis dígitos. Um dos princípios da publicidade (e do consumo) que respeita em seus anúncios – o muito, o numeroso, a repetição, o excesso – é o mesmo da arte que depois fez. Num deles, oito pés iguais de mulher são vistos de perfil calçando oito sapatos iguais de salto preto, divulgando a moda do salto alto, baixo ou reduzido. Noutro, 32 sapatos que se repetem por grupos são vistos como em planta baixa. Depois, na fase artística, viriam serigrafias como *Marilyn Monroe 20 Vezes*, *210 Garrafas de Coca-Cola* e o óleo *100 Latas de Sopa Campbell's*. E telas como *Catástrofe Vermelha*: 15 fotos iguais de uma cadeira elétrica na câmara da morte. Ou *Acidente de Carro Laranja 14 Vezes*, com a repetição em igual número da mesma foto de um carro destroçado. A repetição é também princípio do *photomaton*, máquina automática para retratos de identidade, que fascina Warhol. Na sociedade de massa e do consumo, a unidade, o singular, não tem vez. O sentido só parece formar-se quando a unidade é repetida – quando não há mais a unidade.

Não é exatamente aí que o sentido se perde?

Usar na arte o mesmo princípio da publicidade, por si só, não iguala a arte à publicidade. Vitrines de lojas, então. Warhol fez vitrines. Como Rauschenberg e Jasper Johns. Mas Warhol as assinava com seu nome. E em 1966, numa exposição em Nova York, ocupa uma sala com balões de gás na forma de almofadas prateadas flutuantes – iguais aos que enfeitam vitrines. Em 1968, Merce Cunningham usa essas almofadas – ou nuvens – numa coreografia.

Antes, em 1964, Warhol apresentara, como arte, caixas de papelão quase idênticas às que embalavam as latas de sopa Campbell's e o sabão em pó Brillo dispostas como nos supermercados. Assim, dois antepassados da instalação dos anos 70 são a vitrine de loja e a gôndola dos supermercados.

Warhol disse que aquilo que fazia naquela época nunca fora pensado como arte mas como derrisão da arte e dos que gostavam de arte – e que, se ganhava dinheiro assim, melhor. Hoje, arte é, primeiro, aquilo que o artista diz que é. Quando o artista diz que não é, por que os outros continuam a dizer que é?

Outro princípio do consumo e da publicidade é a variação em torno da unidade. Prefere esta blusa na cor verde ou vermelha? E este retrato de Marilyn, em fundo verde ou azul? Com a sombra sob os olhos dela em azul ou verde? Qual combina mais com sua parede? Do *ready-made* de Duchamp à pronta-entrega de Warhol. Do estúdio à confecção em 50 anos. Arte? Decoração?

Chamou-se de pop a arte com que Warhol se identifica por ter como tema os objetos e práticas da cultura de massa: produtos comerciais, histórias em quadrinhos, jornais, bandeiras nacionais, astros do cinema. A pop art, nome proposto por um curador inglês em 1956, não começou com Warhol, no início dos anos 60. Antes dele, Picasso usara jornal nas telas, Duchamp optara pelos objetos encontrados tais quais (ou quase tais quais), e Richard Hamilton apresentara em 1956 uma colagem com o interior de uma casa moderna onde se vê um pirulito (em inglês, *lollipop*) no qual está escrito "POP". Como Warhol disse que nunca se interessou pela arte européia, vejam-se os Estados Unidos: Rauschenberg em 1958 faz um objeto alado com três garrafas de Coca-Cola (a *Grande Coca-Cola* e outra tela com 102 garrafas de Coca, de Warhol, são de 1962). Jasper Johns pintava imagens da bandeira americana desde 1954. E em 1924, Stuart Davis apresentara o óleo *Odol*, em que se vê um frasco desse produto de higiene bucal. No mesmo ano, Gerald Murphy mostrava o óleo *Barbeador*: um aparelho de barbear, caneta-tinteiro e caixa de fósforos. Quanto a multiplicar uma mesma imagem, desde 1945 De Chirico fazia versões diferentes de seu *Musas Inquietantes*, de 1917. E Arman em 1960 exibia uma caixa com dezenas de revólveres de água envoltos em *plexiglass*. O registro é outro; o princípio, o mesmo.

Na sociedade de massa, a unidade não tem vez. O sentido só parece formar-se quando a unidade é repetida, quando não há mais unidade. Não é exatamente aí que o sentido se perde?

Como Warhol se dizia "um artista americano", é preciso recordar que seu grande antecessor, e de toda a pop, de toda a representação da vida americana moderna, é Edward Hopper, que, desde os anos 20, escolhera, para tema da arte, cenas de bares comuns, salas de cinemas, postos de gasolina, escritórios: a vida banal de todo dia, sem transfigurações, sem manifestos. Hopper abriu o caminho.

Mas aquele que inicia um modo não é quase sempre o mesmo que o leva ao ápice e o encerra? Warhol integra portanto algo que já era uma tradição: a da arte americana. Então, o que ele fazia era arte. Em parte, pelo menos.

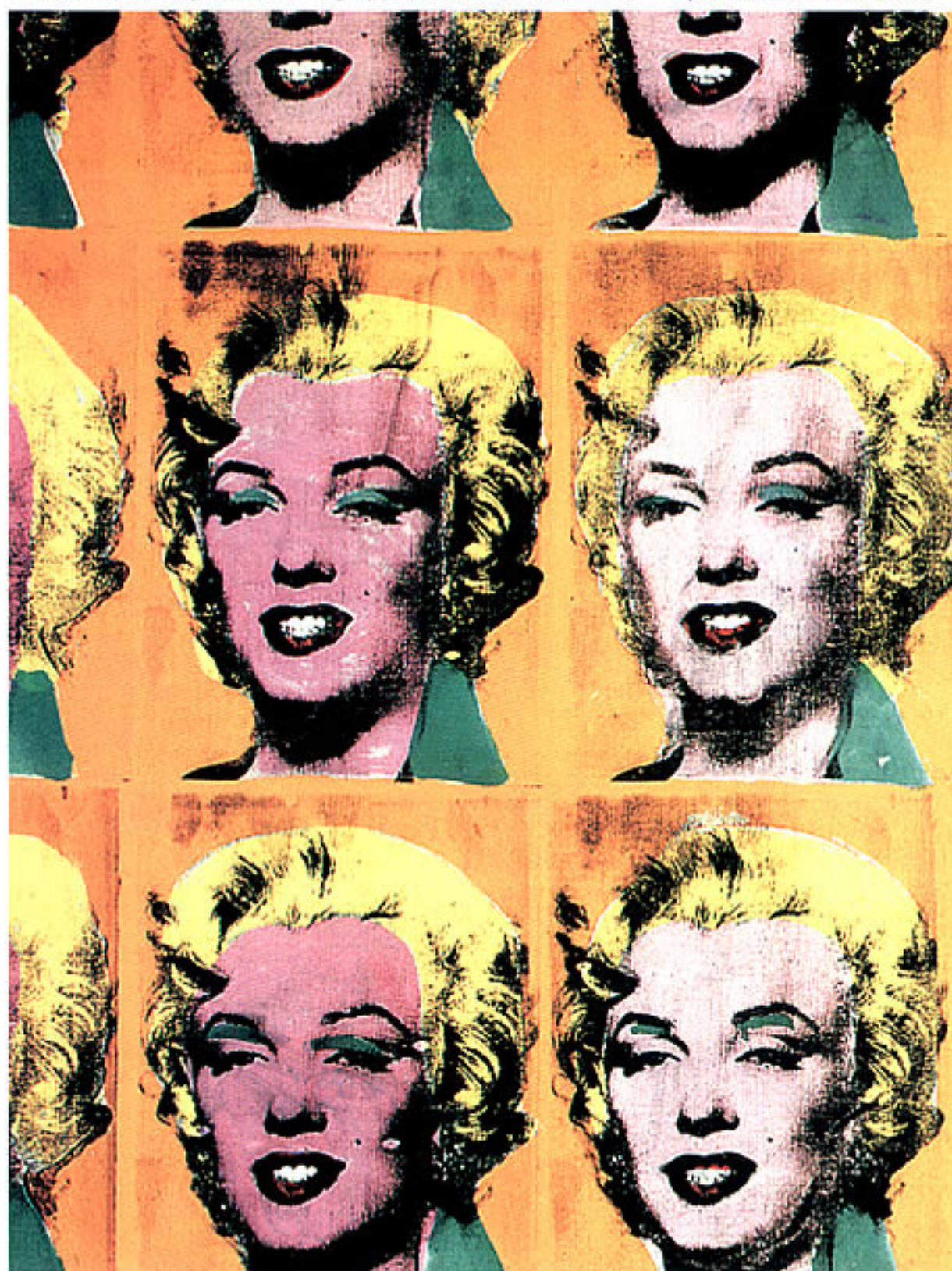
O americano Jackson Pollock insistia nos anos 40 na idéia de que a emoção é a base da pintura. O americano Hopper teria concordado. As propostas de Warhol, estas, são absolutamente geladas, infensas à emoção. Ou ao conteúdo. O que se vê na superfície da obra é tudo que se pode ver na obra. Warhol insistia nessa idéia. O que se vê não é solidão, desespero: é o rosto de Marilyn, um carro batido. Só. Rothko, americano por opção, pintava telas semelhantes umas às outras, com variações de cor. Vê-las

Onde e Quando

Warhol. Centro Cultural Banco do Brasil (r. Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/808-2020). De terça a domingo, das 12h às 20h. Até 12 de dezembro. Patrocínio: Ford. No mesmo CCBB, a série *Evidência* apresenta os vídeos *Superstar* e *Cenas da Vida de Andy Warhol* (auditório do 1º andar; de 26 a 31/10)

juntas é operação que agrega valor e sentido a cada uma delas e ao conjunto. Ver juntas várias obras de Warhol antes retira ainda mais o sentido que cada uma poderia ter tido e que todo o conjunto nega de novo.

O que Warhol oferecia freqüentemente eram souvenirs imediatos do presente (Marilyn, Elvis, Campbell's). Às vezes se diz que as séries da cadeira elétrica e dos acidentes de carro são diferentes: transcendentais. Se fossem, violariam o princípio de Warhol sobre a superfície insignificante.

Warhol foi o primeiro *art yuppie* do circuito da arte: o *young urban* profissional *avant la lettre* da arte, o artista marketeiro de si próprio. Queria fazer de sua atividade, às vezes chamada arte, um negócio. Para ele, depois da arte nascera a arte industrial – a que ele fazia.

"Não sinto estar representando os símbolos sexuais do nosso tempo em algumas de minhas pinturas, como Marilyn Monroe ou Elisabeth Taylor. Eu vejo Monroe como apenas outra pessoa", disse Warhol, que também declarava gostar das coisas tediosas. A superfície da obra é a própria obra. Uma das serigrafias da série de Marilyns foi vendida recentemente por US$ 17 milhões

Pode a arte ser qualificada de industrial, das crianças, dos loucos? Ou é arte apenas aquilo que é arte, sem qualificativos? Seu atelier chamou-se A Fábrica. Seu nome tornou-se uma Marca. Os retratos de ricaços que fazia por encomenda nos anos 70 e 80, ao preço de dezenas de milhares de dólares e à maneira dos primeiros retratos de Marilyn, foram os produtos tardios de sua fábrica. Abriu franquias – ou quase: dizia que não precisava, ele, fazer a obra, bastava orientar alguém e a coisa saía por si, mecanicamente, como na serigrafia. Depois assinava. Ou não assinava, porque não acreditava, dizia, na assinatura do artista.

Quando colecionadores reclamaram – pagavam caro pelo que deveria ter a aura da singularidade –, Warhol negou: disse que ele mesmo intervinha na obra.

Warhol entendeu o código da época e o usou. Em meados dos 60 era uma personalidade da cultura, cineasta citado depois de fazer filmes em que uma mesma coisa (o Empire State Building) ou pessoa (alguém dormindo) era vista pelo mesmo ângulo, sem mudanças, durante oito ou seis horas. Quilômetros de fotogramas iguais, não quase iguais como no cinema.

"Gosto das coisas tediosas", ele repetiu.

Mas não é necessário buscar motivos elevados para justificar o gosto pelo banal, pelo ruim ou mediano (uma jarra de vinho trazida como lembrança de uma cantina toscana, um cartão-postal de Mao). É possível apreciar uma obra de Warhol pelo que ela vale. Esse valor simbólico, aliás, nem sempre é grande. Sua produção é irregular. Alguma coisa atrai no começo de sua carreira, até o início dos 70; pouca coisa atrai no fim. No meio, muita irrelevância constrangedora (publicidade, ilustração visual) como os retratos de Mick Jagger.

Warhol operou em cada obra com o sistema de significação todo, não com uma significação em especial. Tratava-se não tanto de representar uma lata de sopa, mas de ensaiar os modos de representação (serigrafia, vitrine, estética de supermercado). Como a significação específica não importava, seus temas eram infinitos, podiam incluir a Coca ou uma cerveja, Marilyn ou Jayne Mansfield. E, como o tema podia ser qualquer coisa, nenhum tinha sentido especial. Operou com a representação quase pura – como, antes, os construtivistas. E a representação quase pura não raro é tediosa. E irrelevante.

Os dadaístas quiseram destruir a arte e a sociedade. Warhol respeitou o circuito da arte e integrou-se ao sistema, mesmo na marginalidade relativa de seu ambiente (sexo, drogas, escândalo cultural). Os dadaístas achavam tudo feio. Warhol achava tudo bonito. Para ele, a máquina era bonita, o plástico era bonito. Queria ser de plástico, queria ser máquina. (Como os construtivistas.) Quando morresse, queria, disse, desaparecer sem deixar traço. Em sua lápide, gostaria que se lesse uma só palavra: *ficção*. Está bem. Uma outra também caberia: *documento*. E outra: *publicidade*. ■

Entrada principal do novo IMS, antiga residência do embaixador Walther Moreira Salles

O novo cenário da cultura

O Instituto Moreira Salles abre sua sede no Rio de Janeiro com três exposições e a própria arquitetura como principal atração

Por André Luiz Barros. Fotos Cristiano Mascaro

A primeira atração do novo Instituto Moreira Salles (IMS) que se inaugura no dia 5 no bairro da Gávea, no Rio de Janeiro, é a própria casa que o abriga, construída em 1950 com base em projeto do arquiteto Olavo Redig de Campos, e raro exemplo da moderna arquitetura residencial do período. Moradia do banqueiro e diplomata Walther Moreira Salles e família de 1951 a meados dos anos 80, a casa agora vai abrigar mostras e acervo do instituto, fundado em 1990. "Desde sua concepção primeira, esta casa tinha vocação de centro cultural. O arquiteto criou os espaços já pensando na intensa atividade cultural da família Salles", diz Antonio De Franceschi, diretor do instituto. Com pisos e banheiros marmorizados, piscina, um novo deque sobre o rio Rainha, um auditório em pavimento inferior — reservado para a programação de filmes de arte e para concertos eruditos —, a casa tem 3 mil metros quadrados de espaço coberto e

aproximadamente 10 mil de jardins, a maior parte projetada pelo paisagista Roberto Burle Marx, que também criou um painel ondulado sobre o espelho d'água. O restauro, a cargo da Dutra & Menezes Arquitetura, custou R$ 4 milhões e levou quatro anos, cuidando-se de manter, na medida do possível, a casa como ela foi deixada pela família Salles, em meados dos anos 80, acrescida de equipamentos modernizados na cafeteria, em alguns banheiros, na lojinha e nos apartamentos reservados para artistas hóspedes.

Para abrigar a reserva técnica dos acervos do IMS, também foi erguido um miniprédio de três andares, concebido com auxílio da consultoria da Eastman House americana. O destaque (e, em certa medida, a motivação para a existência do prédio) é a Coleção Gilberto Ferrez, adquirida no ano passado e constituída dos originais do fotógrafo Marc Ferrez, um dos mais importantes das Américas no fim do século 19, mestre em flagrar a paisagem humana e natural do Rio. O IMS possui também a coleção do gravador e colecionador Charles Landseer, arrematada em recente leilão em Londres, com 340 obras. Há ainda a Coleção Unibanco, com 600 obras, na maioria de artistas brasileiros do modernismo até hoje. As salas aclimatadas onde ficarão as obras não possuirão estrutura hidráulica nem janelas, sendo o teto coberto por lâmina de cobre, para dar condições ideais de conservação dos acervos, que ficarão centralizados no Rio de Janeiro. "A reserva terá espaço para o trabalho de pesquisadores, área de restauração, laboratório e estúdio. É, praticamente, outro centro cultural aqui dentro", diz De Franceschi.

Acima, painel de azulejos e espelho d'agua criados por Burle Marx. Abaixo, pavilhão da piscina. Com 3 mil metros quadrados de espaço coberto, o novo IMS tem 10 mil de jardins

O IMS do Rio, maior que os de Poços de Caldas (fundado em 1992), São Paulo (1996) e Belo Horizonte (1997), será inaugurado com a mostra *Rio de Janeiro: 1862-1927*, que ocupará as salas 2, 3 e 4, e mais a galeria central. São obras dos mais célebres fotógrafos do período, como Augusto Malta e, claro, Ferrez, compondo um panorama visual amplo da cidade que foi remodelada à força pelo prefeito Pereira Passos no começo deste século. As salas são ex-quartos e escritórios de Salles e dos filhos do diplomata, os cineastas Walter e João, o editor Fernando e o também banqueiro Pedro. Na sala 1 estará a exposição de fotos e plantas dos projetos de Olavo Redig de Campos, que foi superintendente de obras do Itamaraty por 30 anos e também responsável pelo projeto da embaixada brasileira em Washington, entre outros. Redig passou a infância e a juventude na Europa e incorporou as tendências da Bauhaus e do modernismo à la Le Corbusier em seu trabalho. Na mesma sala haverá uma mostra sobre o processo de transformação da casa em centro cultural. "A família já não morava na casa havia 15 anos, por isso ela estava num estado bem precário. Ela serviu por 30 anos como residência e sofreu algumas reformas. Não era o caso de fazer um retorno ao original. O próprio dr. Walther Moreira Salles deu as diretrizes para a reforma, dada sua ligação afetiva com aquele espaço", diz a arquiteta Luiza Dutra, da Dutra & Menezes.

Na biblioteca ficará a exposição *Rio de Janeiro: 1825-1826*, com 19 obras da coleção do explorador e gravador inglês Landseer, pequena amostragem do acervo de 340 obras feitas ou compiladas por Landseer, que esteve no Brasil em 1825-26. "Antes da existência da fotografia, as imagens do país e do Rio de Janeiro que existiram estavam estampadas nas gravuras de viajantes como Landseer. Por isso essa mostra faz um contraponto à outra", diz De Franceschi, que, com Rinaldo Gama, coordena as mostras dos quatro institutos. São exposições como *Ukiyo-e – Gravuras Japonesas*, que esteve em cartaz na sede de São Paulo até fins de agosto e deve ser vista no Rio de Janeiro em breve. Essa é uma característica importante do IMS: ser um instituto que trabalha com um circuito integrado de seus centros culturais, tornando possível a rotatividade das mostras. O IMS também é o idealizador e organizador de suas exposições e ainda está em pleno processo de aquisição de novos acervos, principalmente na área fotográfica. "A idéia é criar um verdadeiro circuito cultural entre os institutos, sempre a fim de ampliar a abrangência do que se pode oferecer. Não nos limitaremos a nossos acervos, mas eles são, por assim dizer, o centro em torno do qual gravitarão as mostras", diz De Franceschi. ▮

Onde e Quando

Rio de Janeiro: 1862-1927, Rio de Janeiro: 1825-1826 e *Olavo Redig de Campos*. Instituto Moreira Salles (r. Marquês de São Vicente, 476, Gávea, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/512-6448). De 5/10 a fins de janeiro de 2000. De 3ª a 6ª, das 13h às 20h; sáb. e dom., das 13h às 18h. Entrada franca

À esquerda, de cima para baixo: corredores de acesso às áreas de exposições e o jardim com chafariz; sala do pavilhão de hóspedes; sala de aula no pavimento superior do anexo dos hóspedes; rampa de acesso à entrada. Abaixo, fotos da mostra *Rio de Janeiro: 1862-1927*: vista noturna de Botafogo, tomada do Pão de Açúcar, 1925; grupo de turistas no Corcovado em 1905; avenida Niemeyer, em 1907. O acervo fotográfico do IMS inclui a coleção com os originais de Marc Ferrez. Um pequeno prédio de três andares para reserva técnica do acervo foi acrescentado ao complexo, com salas climatizadas e espaço para o trabalho de pesquisadores, área de restauração, laboratório e estúdio

Auto-retrato com Boina Emplumada, aos 23 anos. O auto-retrato era um exercício de estilo que com o tempo passou a ser um espaço experimental de técnicas e estados de espírito

FOTO: ISABELLA STEWART GARDNER MUSEUM, BOSTON

O auto-retrato da pintura pura

Exposição em Haia reúne as obras em que Rembrandt se retrata e deixa mais visível seu papel de precursor da arte moderna

Por Hugo Estenssoro, de Londres

O auto-retrato não chega a ser um gênero, mas o fato de merecer capítulos e apêndices dos historiadores da arte se deve em grande medida ao gênio de Rembrandt (1606-1669) e à importância que tem na sua obra. Daí que a mostra *Rembrandt por Ele Mesmo*, que, depois de passar pela National Gallery de Londres, pode ser vista em Haia, Holanda, seja uma das grandes exposições do ano: reúne a quase totalidade dos aproximadamente 80 auto-retratos que o artista holandês fez ao longo da vida.

A genuína necessidade interna que Rembrandt teve de auto-retratar-se é visível desde o início de sua carreira. Apenas termina seu aprendizado, ele dedica-se aos quadros de tema histórico, seguindo brevemente a moda da vanguarda italianizante da época, mas não resiste à tentação de incluir o próprio rosto entre os figurantes de sua primeira composição no grande estilo — pintada aos 20 anos —, prática que continuaria em muitos outros quadros. À procura de expressões dramáticas, ilustra diante do espelho um amplo acervo de caretas quase teatrais numa gloriosa série de gravuras. Esses exercícios de estilo tornam-se aos poucos um hábito, ao mesmo tempo que um filão discretamente lucrativo de sua produção. Com o tempo, o auto-retrato passa a ser um espaço experimental de técnicas e estados de espírito. Para a posteridade, seus auto-retratos são vistos como um originalíssimo diário íntimo visual, uma autobiografia espiritual pictórica sem paralelo na história da arte.

Essa é, pelo menos, a interpretação clássica. Os curadores da exposição *Rembrandt por Ele Mesmo* preferem dissentir e procuram uma explicação materialista mais de acordo com os tempos que correm. Para Ernst van de Wetering e os outros críticos que contribuem com ensaios no excelente catálogo da mostra, Rembrandt estava apenas a obedecer às regras do mercado. Havia na época uma demanda de retratos de gente famosa, entre eles pintores. Ora, o auto-retrato, além de responder à demanda dos colecionadores, servia também de amostra do estilo e talento do pintor. A documentação é impecável. Outros pintores então famosos, como Gerrit Dou (discípulo de Rembrandt) e Frans van Mieris, o Velho, também produziram um número notável de auto-retratos. E um tratadista italiano, o jesuíta Luigi Lanzi, falando em 1782 da célebre coleção de auto-retratos dos Medici, confirma a opinião de Wetering e seus colegas.

Todavia, os argumentos não convencem. Não duvido, embora não esteja provado, que Rembrandt tenha usado alguma vez seus auto-retratos como cartões de visita profissionais. Mas tanto a sua indisputada preeminência artística em Amsterdã como a sua notória incompetência administrativa — para não falar de seu sólido individualismo estético — minam a explicação.

Abaixo, dois dos quase 80 auto-retratos do artista: a posteridade os vê como um originalíssimo diário íntimo visual, uma autobiografia espiritual pictórica sem paralelo na história da arte. É possível que Rembrandt não tenha tido uma consciente intenção moderna. Afinal, uma das características inimitáveis dos grandes artistas do passado é que não estavam possuídos da vontade programática de ser originais. Seu lema não era fazer diferente, mas fazer melhor. Os grandes originais eram-no porque não podiam ser outra coisa. Em comparação, a forçada originalidade moderna sempre tem um viés algo fraudulento

É com seus iguais que Rembrandt deve ser comparado. Como os de Dürer ou os de Rubens, os auto-retratos de Rembrandt vão muito além da mera questão comercial e ocupam seu lugar, lógica e organicamente, no seu percurso estético.

A interpretação da arte de Rembrandt como produto dos gostos e exigências do mercado artístico do período não é nova. O ângulo da "história social" foi desenvolvido desde a década de 50 pelo holandês J. G. van Gelder, professor da Universidade de Utrecht, cujos discípulos virtualmente dominam os estudos rembrandtianos na atualidade. Nos seus livros se fala mais sobre os clientes de Rembrandt que sobre o artista. Porém, mesmo um historiador social, o americano Simon Schama, atualmente o maior especialista do século 17 holandês, tem achado necessário ironizar o fato de que a escassez de informações sobre Rembrandt parece explicar o excessivo interesse na sua freguesia. É verdade que um "novo Rembrandt" tem surgido dos estudos dessa escola: um hábil empresário com infalíveis instintos mercadológicos. Mas fica o mistério de como conseguiu falir e, na pobreza, morrer. Enfim, moda é moda. Mas essa imagem poderia ser ainda mais falsa do que a tradicional.

Um grande crítico, Max Friedländer, disse uma vez que uma das façanhas espirituais do século 19 foi a compreensão de Rembrandt. De fato, a sua imagem tradicional é uma construção mental do romantismo. Respondendo à pergunta "O que é romantismo?", Baudelaire afirma que Rembrandt é "um poderoso idealista que faz sonhar e nos conta dos sofrimentos humanos" (no *Salon de 1846*). Até então Rembrandt havia sido quase esquecido, até mesmo na sua pátria, marginalizado primeiro pelo barroco italianizante e depois pelo neoclassicismo. Como seus contemporâneos Frans Hals e Velázquez, Rembrandt era considerado um excêntrico que malbaratou seu talento por não respeitar as regras eternas da arte. Os seus temas não eram "nobres", as suas composições eram pouco geométricas, o desenho desaparecia sob um colorismo vulgar, as obras ficavam "sem terminar". Só a revolução romântica apreciaria (ainda nas palavras de Baudelaire) o subjetivo "drama natural e vivo, terrível e melancólico, manifestado pela cor" da arte de Rembrandt. Nascia um mito.

Depois disso, Rembrandt encarnaria o artista voltado para as verdades internas da sua alma e da sua arte, disposto a morrer de fome pela integridade estética, ignorado ou atacado pelos burocratas das artes e pelo burguês filisteu. Milhares de páginas hoje ilegíveis cultuaram essa imagem. Mas nem tudo era pieguice. Importantes monografias continuam a sustentar versões similares. Uma das melhores entre as mais recentes é a de H. P. Chapman (*Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Dutch Painting*, 1990), em que a autora apresenta os auto-retratos de Rembrandt como "o resultado de um necessário processo de formação de identidade num sentido verdadeiramente moderno". As teses do catálogo da exposição *Rembrandt por Ele Mesmo* constituem uma reação a essa tradição mesmo nas suas expressões mais atualizadas.

Não lhes falta razão. Esses e outros autores assinalam que falar numa "auto-análise" anterior a 1800 é um anacronismo. A obsessão com o "Eu" é uma característica da era moderna e da perda do espírito religioso, que via o homem como parte integral, mas apenas uma parte de um projeto divino. É com a "morte de Deus", iniciada no Século das Luzes, mas sobretudo ao longo do século passado, que o artista, quando não diviniza a sociedade, passa a divinizar a própria personalidade. Ora, Rembrandt era um espírito profundamente religioso e, apesar de ter freqüentado a universidade, pouco intelectualizado. As gravuras com que Rembrandt inicia seus auto-retratos eram *tronies*, isto é, estudos de expressão que eram um lugar-comum da arte do período. E, no inventário de seus bens levantado depois de sua morte, não figura nenhum auto-retrato: Rembrandt tinha vendido todos. Mesmo no contexto de uma velhice insegura, essa indiferença para com os documentos de sua "auto-análise" é incongruente.

FOTOS MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON / MUSEUM HET REMBRANTHUIS, AMSTERDÃ

FOTO RIJKSMUSEUM, AMSTERDÃ

Acredito que os fatores já mencionados permitem uma interpretação que os especialistas preferem ignorar. Refiro-me à possibilidade de que Rembrandt, simplesmente, não soubesse o que estava a fazer. Afinal, uma das características inimitáveis dos grandes artistas do passado é que não estavam possuídos da vontade programática de ser originais. Muito pelo contrário, a sua formação tinha o objeto explícito de herdar e conservar uma tradição. Seu lema não era fazer diferente, mas fazer melhor. Daí que, quando uma irreprimível individualidade terminava por aflorar, o efeito era — ainda é — quase miraculoso na sua triunfal improbabilidade. Os grandes originais eram-no porque não podiam ser outra coisa. Em comparação, a forçada originalidade moderna sempre tem um viés algo fraudulento.

Mesmo os primeiros críticos a reagir contra a imagem romântica de Rembrandt cometem o erro de atribuir-lhe uma anacrônica intenção moderna. Um exemplo típico é o inglês Kenneth Clark, que, nos dois livros que lhe dedica, propõe a tese de que Rembrandt foi um "rebelde". Nada mais longe da verdade histórica: Rembrandt foi um conservador, e a elegante perfeição de seu gênio é a culminância de uma tradição. A vanguarda pictórica holandesa do século 17 estava composta dos artistas que iam à Itália para aprender o *dernier cri*, na época a pintura monumental e conceitual do barroco. O "descobridor" e protetor de Rembrandt, o poderoso, mundano e erudito Constantijn Huygens, deixa perfeitamente clara a situação quando o compara com o seu vanguardoso colega e amigo da juventude, Jan Lievens, hoje esquecido. Em 1626, quando Rembrandt tinha 20 anos, Huygens escreve que Lievens tinha futuro porque "ensaia na sua jovem alma tudo o que é elevado e belo, pintando as formas que vê em tamanho natural ou preferivelmente maiores, enquanto o outro (*Rembrandt*) prefere concentrar-se em pinturas menores e obter em pequenas superfícies efeitos que procuramos em vão nas telas colossais de outros".

Em outras palavras, Rembrandt só foi um "herético" artístico porque se recusou a participar da revolução estética de seu tempo, ocupado em continuar a grande tradição holandesa. Isso explica também como, depois de um avassalador triunfo inicial antes da voga italianizante, a reputação de Rembrandt declina: para os novidadeiros, ele ficou antiquado. Como assinala o maior dos historiadores holandeses, Johan Huizinga, a grande arte do século 17 nos Países Baixos não é barroca. Como expressão estética da Contra-Reforma, o barroco coincide com o absolutismo político e o mercantilismo econômico da Europa católica e aristocrática. A Holanda, pelo contrário, é um enclave democrá-

Rembrandt por Rembrandt aos 22 anos: a necessidade de se retratar o acompanhou desde o início da carreira e só pode ser comparada à de Dürer e Rubens

Onde e Quando

Rembrandt por Ele Mesmo (Rembrandt by Himself). **Até 9 de janeiro de 2000 no museu Mauritshuis, Haia, Holanda**

tico, burguês e capitalista, berço, como diz Werner Sombart, do "homem econômico moderno", individualista e independente do Estado. De fato, dez anos antes do nascimento de Rembrandt, a Holanda supera a Inglaterra e a França em comércio e navegação e torna-se o maior centro urbano do mundo.

Graças às chamadas "liberdades" medievais (que impediram o predomínio da aristocracia) e depois ao puritanismo calvinista (que, ao proibir as representações sacras, evita que a igreja monopolize o patrocínio das artes), a tradição artística holandesa é radicalmente diferente da barroca. Excluída do âmbito público, a arte se refugia nas instituições da sociedade civil e nas residências particulares, incluindo, como observou um viajante inglês, a dos sapateiros e outros artesãos. Isso explica, além do tamanho reduzido das telas, a "pintura de costumes" holandesa e o surgimento do retrato como gênero. Com efeito, os historiadores consideram o holandês Jan van Eyck o primeiro retratista da arte ocidental; seu *Tymotheos*, de 1432, é o retrato mais antigo que se conserva, enquanto os florentinos ainda estavam atrelados ao *relievo* derivado das antigüidades numismáticas. Passariam dois séculos antes de a França conceituar a idéia do retrato pictórico.

Alguns ensaístas sustentam que, ao fazer tantos auto-retratos, Rembrandt, abaixo, aos 34 anos, estava apenas seguindo as regras do mercado, atendendo à demanda da época por retratos de gente famosa, entre eles os dos pintores. A tese contraria o mito Rembrandt que nasceu com a revolução romântica, e que o fez encarnar o artista voltado para as verdades internas da sua alma e da sua arte, disposto a morrer de fome pela integridade estética, ignorado ou atacado pelos burocratas das artes e pelo burguês filisteu

Uma cifra dá a medida do fenômeno holandês. Em apenas três gerações do século 17, com um total de 3 milhões de pessoas, 50 mil delas mandaram fazer seu retrato. Com uma característica muito peculiar: livres do esteticismo italiano, os retratistas holandeses eram realistas e não hesitavam em registrar os defeitos e fealdades dos modelos. É nessa tradição holandesa que Rembrandt realiza a sua obra, e não por ignorância ou desprezo de outras tradições ou das correntes estéticas de seu tempo. De fato, Rembrandt, que tinha acesso ao acervo do principal marchand da época, quando Amsterdã era o centro mundial do comércio artístico, foi um dos pintores mais bem informados do momento e nada reacionário.

Nesse contexto é possível arriscar a afirmação de que a obra toda de Rembrandt pode ser considerada como uma caleidoscópica galeria de retratos. Na medida em que Rembrandt quase nunca idealiza a aparência ou expressão dos personagens de seus quadros, podemos notar neles uma intensidade psicológica que só pode ser qualificada de retratística (o mesmo pode ser dito de Velázquez). Isso desde o início de sua obra, como se deduz de Huygens, que observa que Rembrandt "brilhava na *affectum vivacitate*", na arte de capturar a vivacidade dos sentimentos. Foi cultivando essa arte que surgiram os *tronies* em que se auto-retrata.

Ao mesmo tempo, o auto-retrato pode ser a extensão natural do retrato. Como disse André Suarès no começo do século, "toda pintura é, primeiramente, uma imagem do pintor", dito que aparece numa distinção entre clássicos e românticos. Nesse sentido, entende-se a ressonância da arte de Rembrandt no movimento romântico e o seu conflito com os italianizantes da época. O barroco, que começa como uma tendência arquitetônica e escultórica, é um classicismo exacerbado. Na *Estética* de Hegel, a arquitetura e a escultura são as artes clássicas — isto é "a representação perfeita do ideal, do reino da beleza" —, enquanto a pintura é a arte romântica por excelência, que "começa a representar os sentimentos, que aparecem sob a forma do Eu". Não surpreende então que os cumes da pintura ocidental antes da revolução impressionista sejam encontrados entre os grandes retratistas.

Daí que um dos grandes especialistas em Rembrandt, Jacob Rosenberg, assinale que, junto com Velázquez, Rembrandt é "o primeiro artista moderno" porque "sente a necessidade pouco comum de seguir seus próprios impulsos na escolha de seus temas, assim como na interpretação e no tratamento". Huizinga diz que "a ausência de teorias e princípios estilísticos permitiu-lhe descobrir vastas e inesperadas possibilidades meramente seguindo o movimento irresistível de sua mão". Como Cézanne, Rembrandt "pensa na pintura".

É aqui que convergem, acredito, o mito romântico e as teses atuais. Fica provado que atribuir a Rembrandt a autoconsciência moderna é anacrônico, mas ele foi sem dúvida um precursor espontâneo. Melhor ainda, foi (junto com Velázquez) um primeiro exemplo da "pintura pura" que se desenvolveria no resto de Europa só a partir do século 19 com o romantismo e o impressionismo, e que desemboca no abstracionismo. ▮

FOTO NATIONAL GALLERY, LONDRES

O humor sombrio de Will Eisner

Duas exposições do cartunista americano no país são acompanhadas de um documentário sobre sua obra

Ele é o decano do traço americano: Will Eisner entrou para a história do cartoon em 1941, ao criar o personagem Spirit, um misto de super-herói e médium que andava de chapéu, terno e uma discreta máscara preta. Mas fez mais: deu uma dimensão inédita às HQs ao criar a *graphic novel*, uma história em quadrinhos que expõe um tema sério, com roteiro de alto nível e um clima sombrio nos desenhos, que têm uma qualidade rara. "O humor não precisa, necessariamente, ser engraçado", disse Eisner, por telefone a **BRAVO!**, de seu atelier na Flórida. Duas exposições no Brasil mostram a obra do inventor de Spirit: uma no Museu do Telephone, no Rio de Janeiro, e outra no Centro de Comunicação e Arte do Senac, em São Paulo, com toda a ambientação dos quadrinhos transformada em um cenário que reproduz becos e ruelas do Bronx, subúrbio nova-iorquino onde Eisner nasceu e se criou. Ele também é o tema do documentário em três episódios *Will Eisner Profissão Cartunista*, com direção e produção de Marisa Furtado de Oliveira e Paulo Serran, que vai ao ar nos dias 8, 15 e 22, sempre às 21h30, pela TV Senac. O próprio cartunista aterrissa no Rio no dia 8 para participar das homenagens. "Os quadrinhos são um meio, uma linguagem. Infelizmente, ao longo dos anos pensou-se que só podia ser usado de forma divertida, fútil. Aqui nos Estados Unidos eu lutei para mudar essa idéia. Fui o primeiro a tratar de assuntos dolorosos no meio dos quadrinhos. Cheguei à *graphic novel* porque sou impaciente, não gosto de me repetir", diz.

No alto, quadro da *graphic novel New York, A Grande Cidade*. Acima, capa de edição de *Spirit*. À esquerda, o personagem em revista de HQ

Eisner, de 82 anos, trabalha sozinho, fazendo a mão até os balões com as falas dos personagens. Além do dia-a-dia do desenhista, o documentário traz entrevistas com Art Spiegelman, ganhador do Prêmio Pulitzer de 1992 com seu *Maus* e seguidor do estilo de Eisner, Jerry Robinson, criador do Coringa, os franceses Jano e Berberien, entre outros.

Depois de ter abandonado Spirit por achar que o personagem já esgotara suas possibilidades, Eisner passou alguns anos fazendo quadrinhos educacionais. Em 1978 surpreendeu com o novo formato da *graphic novel*, ao lançar *Um Contrato com Deus*, que retrata a vida dura do Bronx. "Brinquei com a idéia otimista de que 'Deus sempre me recompensará por meus atos', que ouvimos desde a infância", diz Eisner. Seguiram-se *Life Force*, que se passa em plena Depressão americana, *A Signal from Space*, uma ficção científica com pitadas de Guerra Fria, e outras. – ALB

FOTOS DIVULGAÇÃO

A ESCRITURA DO ESPAÇO

Tomie Ohtake chega à síntese nas esculturas

Por Katia Canton
Foto Eduardo Simões

O percurso de Tomie Ohtake não foi nada convencional: nascida em Kyoto, no Japão, iniciou-se na pintura apenas aos 38 anos e, hoje, aos 86, é uma das mais conhecidas e respeitadas artistas do Brasil. Tomie continua com muitos projetos, que desenvolve no espaço novo de seu atelier. Há dois meses, o terreno vizinho a sua casa, construída pelo filho da artista, o arquiteto Ruy Ohtake, no bairro paulistano do Campo Belo, foi anexado, e o atelier ganhou um espaço maior e mais iluminado. No teto, o arquiteto colocou aberturas de vidro emolduradas por tubos brancos, o que lembra a forma de um zepelim.

Na verdade, os tubos remetem às novas esculturas de Tomie. Desde a 23ª Bienal de São Paulo, em 1996, em que integrou o espaço museológico, a artista fez da escultura – e não mais da pintura – o grande foco de seu interesse. Tomie já havia feito esculturas, em especial obras públicas, como a polêmica (hoje destruída) *Estrela do Mar*, de ferro, que ela construiu nos anos 80 para ser colocada na lagoa Rodrigo Freitas, no Rio de Janeiro.

Mas as esculturas atuais são diferentes: não têm forma fixa e quase não possuem matéria. São traçados no espaço, desenhos de uma escritura que fala de peso e de leveza, de fluência e de organicidade, de tensão e de relaxamento, da relação delicada entre equilíbrio e desequilíbrio. "Acho que essa fase de meu trabalho é uma síntese. Cada escultura é projetada antes no papel, desenhada, pensada. Não se trata de uma obra rápida e intuitiva, mas de algo lento, que resulta de uma reflexão sobre os limites do desequilíbrio", diz a artista. Esse princípio se aplica a uma série de novos projetos. Tomie construiu, em 1998, uma obra em tubo de ferro vermelho para o Itamaraty e, em 1999, uma escultura para a frente da sede do Museu de Arte Contemporânea da USP. Fez outra no laboratório Aché, em Guarulhos, e, para uma fazenda em

Araxá, Minas Gerais, uma escultura em aço inox, com 23 metros de altura.

Apesar da prática tardia, Tomie começou a pensar arte na escola, ainda na infância, no Japão: "O estudo de arte era obrigatório. E eu comecei a pensar a vida em termos de paisagens, que eu logo imaginava na pintura". Em 1936, aos 23 anos, convenceu os pais a deixá-la visitar o irmão que imigrara para o Brasil. Com a explosão da guerra do Japão com a China e o início da Segunda Guerra Mundial, estendeu a permanência e acabou se casando e se instalando definitivamente no Brasil (só voltou ao Japão, de visita, em 1951).

"Quando decidi me casar, achei que, entre seguir a carreira de artista e ser uma boa dona de casa, eu deveria escolher a segunda opção. Ainda hoje acho que agi corretamente. A família e a vida pessoal sempre têm de vir em primeiro lugar." Foi só aos 38 anos, com os filhos Ruy e Ricardo já crescidos, que ela começou a pintar. E o reconhecimento não tardou. Tomie foi convidada pelo então diretor do Museu de Arte Moderna, o professor Pfeiffer, para uma mostra individual no museu, localizado ainda na rua Sete de Abril, no Centro de São Paulo. Tomie nunca mais parou, e suas imaginadas paisagens, sempre figurativas, foram se diluindo em vigorosas formas abstratas. "Logo senti que só a abstração era capaz de aprofundar, transmitir e satisfazer o que carregava por dentro." Amostras de seu percurso podem ser vistas nas muitas telas que se enfileiram nas paredes e cantos do atelier.

Ali, diariamente, ela prefere trabalhar na luz da manhã, reservando o período da tarde para resolver questões administrativas. "Não tenho secretária, respondo pessoalmente a cartas e marco os compromissos", diz Tomie.

Alegorias do informe

Retrospectiva de Nuno Ramos mostra um artista grandiloqüente como os barrocos, mas desencantado como os cubistas. Por Ligia Canongia

O Centro de Arte Hélio Oiticica (rua Luís de Camões, 68, Rio de Janeiro), abre no dia 14 a *Retrospectiva Nuno Ramos*. Quando o artista ergueu colunas de cal (que integram a mostra), em 1987, ele traçou ali uma motivação persistente em sua obra. Ousava dar forma a um material que por si mesmo resistia à formalização, relutando em sustentar-se na vertical. Obstinado, ainda hoje procura formas para o informe, ou tenta assumir o informe como a única *forma* viável do mundo. Formas que não se completam, matérias que não aderem, sentidos que não se cumprem são os desafios dessa obra que, partindo dos limites escultóricos, questiona os limites da comunicação.

As fotografias de satélite que Nuno Ramos usou na instalação *111*, de 1992, são sintomas de sua inquietação com o informal. Registros verídicos, científicos, reais mostram o mundo como meras formações imprecisas de matérias, sem contornos, sem linhas definidas, nada além de um magma composto de sombras e luz. Na mostra se pode ver *Milky Way*, de 1995, com as palavras escritas em braile na parede. É essa ausência de clareza nos perfis das coisas, essa desagregação atávica da vida, que se reflete nas esculturas, "pinturas" e textos de Nuno Ramos. Grandiloqüente como os barrocos, mas desencantado como os cubistas, ele prolifera imagens, acumula matérias, justapõe gêneros, compondo obras e ambientes vigorosos e alegóricos que, de dentro da sua explosão material, não remetem senão à fragilidade das coisas, que parecem prestes a fugir, escorrer, se desintegrar. Tudo escapa, apesar da força que ali circula, porque não existe a *forma*, que os clássicos tanto idealizaram e os românticos destruíram.

Também na retrospectiva estão as "pinturas" que o artista fez nestas duas décadas, relevos gigantescos e impacientes que nos intimidam, são colagens de elementos banais e inexpressivos, como plásticos, vidros, tecidos, que no entanto assumem uma feição aterradora. E não apenas porque monumentais e incongruentes, mas porque, com toda a exuberância, parecem compor um quadro da própria desagregação iminente da existência. E aqui está o senso de tragédia que a obra comporta. A gestualidade é sempre truncada, interrompida, nada flui, tudo se esbarra, se desconecta, sem um percurso contínuo. As coisas convivem por força do absurdo. O informe como fatalidade.

As obras de Nuno Ramos são imagens do Apocalipse, pedaços de matérias, de crostas e resíduos que restaram depois do fim. Mas é do caos que o artista vislumbra a construção de novos sentidos, esses sentidos difusos que não percebemos com a razão, mas que nos abatem como raios. Os textos que interpõe nas instalações também são precários no seu encadeamento lógico, quase ilegíveis. Como as colunas de cal, não se erguem, apenas devassam a incomunicabilidade. Cal, pedras, plásticos, palavras, uma infinidade de elementos díspares, prolixos no número, mas faíscas de sentido.

Retrospectiva Nuno Ramos, com 17 obras do artista, tem curadoria de Alberto Tassinari e Rodrigo Naves e pode ser vista até 27 de novembro. De janeiro a março de 2000 a mostra estará no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Acima, *Pintura*, 1990: tecido, folhas, plástico, tinta, metal e resina. À direita, obra da série *Paço*, 1998: mármore, vidro e óleo

FOTOS DIVULGAÇÃO

A magia de Chardin

Exposição em Paris homenageia os 300 anos de nascimento do pintor

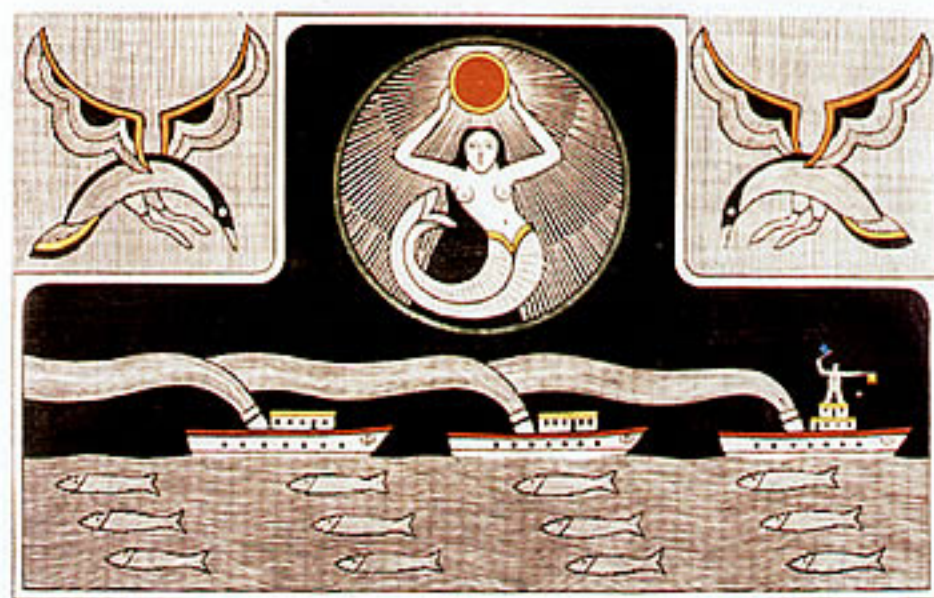
"Nós nos servimos das cores, mas pintamos com os sentimentos", disse Jean-Siméon Chardin (1699-1779), o artista que ocupa um lugar especial na história da pintura francesa do século 18. É o que pode ser visto na exposição especial para homenagear o tricentenário de seu nascimento, que acontece no Grand Palais, em Paris, até o dia 22/11. Ao todo são 95 obras, algumas delas mostradas pela primeira vez ao público parisiense. Nascido em Paris de uma família de marceneiros, diferentemente da maioria dos grandes pintores de sua geração, Chardin não teve a tradicional formação da Academia Real de Pintura e Escultura. Mas foi lá que o artista ocupou uma seqüência de funções oficiais e, em 1761, foi encarregado da organização do *Salão*, a exposição anual de pintura que era a mais importante da Europa na época.

Le Chien Barbet, no Grand Palais

Apesar de Chardin viver numa época em que o valor dos quadros estava ligado a uma escala hierárquica de gêneros, jamais pintou uma obra com tema histórico, o mais valorizado. Iniciou sua carreira pintando naturezas-mortas, que fascinam pela harmonia das cores e pela impressão de fusão que elas sugerem, em oposição ao minucioso esforço de "ilusão de ótica" em voga. A partir de 1733 diversificou um pouco seu repertório, mas 15 anos depois voltou ao tema original. Nos últimos dez anos de vida, devido a uma degradação visual, o artista abandonou a pintura a óleo e passou a fazer apenas *portraits* em pastel. Diderot foi um dos grandes admiradores da "magia" das obras de Chardin. No fim da vida o artista caiu no esquecimento. Foi preciso esperar o século 19 para que fosse redescoberto. – JÔ DE CARVALHO, de Paris

Minas grava Samico

Museu da Pampulha expõe obra de gravador pernambucano

Gilvan Samico, um dos maiores gravadores do país, tem um panorama de sua obra exposto no Museu de Arte da Pampulha (av. Otacílio Negrão de Lima, 16.585, Belo Horizonte, MG). *Samico – 40 anos de Gravura* tem curadoria de Frederico Morais e reúne 84 gravuras (a mais antiga é de 1953), croquis, desenhos, aquarelas e guaches. O pernambucano Samico alia extrema sofisticação técnica a uma matriz encontrada na popular arte do cordel. Atualmente, em seu atelier de Olinda, o artista produz apenas uma gravura por ano. Samico estudou gravura com Livio Abramo e com Oswaldo Goeldi e morou na Europa de 1968 a 1971. De volta ao país, foi decisiva em sua obra a ligação com a gravura popular, sugestão de Ariano Suassuna. A mostra pode ser vista até 7 de novembro.

O Rapto do Sol, de 1984

Documento Segall

Livro traz a obra e a trajetória do artista

Capa do livro

O lançamento de *Lasar Segall* representa a publicação da maior documentação de obras do artista, um dos mais importantes entre os modernos brasileiros. Judeu russo, Segall integrou o movimento expressionista alemão e, em 1913, em visita ao Brasil, fez a exposição que é considerada pioneira da arte moderna no país. Anos depois ele fixou-se definitivamente em São Paulo, onde foi um dos fundadores da Sociedade Paulista Pró-Arte Moderna. Com 379 páginas e texto da crítica Vera D'Horta, o livro faz parte do projeto cultural *Artistas do Mercosul*, desenvolvido pela Fundação Finambrás, que já editou volumes sobre Tarsila do Amaral, Antonio Berni, Cândido Portinari, Candido López e Prilidiano Pueyrredón. Distribuído para bibliotecas, escolas e museus, o livro também está à venda por R$ 150.

As jóias de Orietta

Peças e modelos criados pela designer ganham mostra em São Paulo

A Galeria Francine (al. Lorena, 1.998, São Paulo, SP) inaugura no dia 6 uma mostra com as jóias, roupas e acessórios desenhadas por Orietta Del Sole (1922-95). Artista polivalente, criativa e exuberante, Orietta, italiana de nascimento, adotou o Brasil em 1977. Na exposição estão pulseiras, colares, brincos, feitos em ouro e pedras, inspiradas em jóias de rainhas de civilizações antigas. Na mostra estão também seu famoso chapéu feito com cartas de baralho, as bolsinhas de seda bordadas com miçangas e plumas, as tapeçarias e os roupões de banho com tecidos aplicados e bordados em seda. A mostra pode ser vista até dia 30. – MB

FOTOS DIVULGAÇÃO

AS HERANÇAS E OS HERDEIROS

Exposição traça linhagens ao mostrar artistas da nova geração influenciados por Carlos Fajardo, Lygia Clark e Tunga

Georgia Lobacheff

Um dos méritos da exposição *Heranças Contemporâneas 3*, em cartaz no Museu de Arte Contemporânea (MAC) do Parque do Ibirapuera, é o de relacionar, de forma dinâmica e inteligente, artistas da nova geração com os de gerações anteriores, propiciando a compreensão de percursos estéticos da história recente da arte brasileira. Foge assim ao comum dos projetos dedicados à arte emergente, que em geral se resumem à análise e seleção de portfólios que produzem exposições individuais, via de regra, sem força.

A curadoria dessa exposição, sob a responsabilidade de Katia Canton, deixa claro que sua intenção não é só a de descobrir novos talentos, postura que se tornou modismo na curadoria no Brasil, mas também a de criar uma moldura que possibilite um entendimento mais amplo da produção de jovens.

Nessa exposição, os artistas que são referência para o grupo de emergentes escolhidos são Carlos Fajardo, Lygia Clark e Tunga. A dinâmica surge do fato de que existem, entre os artistas, múltiplos discursos em diferentes níveis. Ainda que algumas heranças sejam reconhecidas na utilização de materiais e criação de formas — como é o caso de Marcus Vinícius em relação a Fajardo ou de Solange Pessoa em relação a Tunga —, a maioria das heranças se dá num nível conceitual.

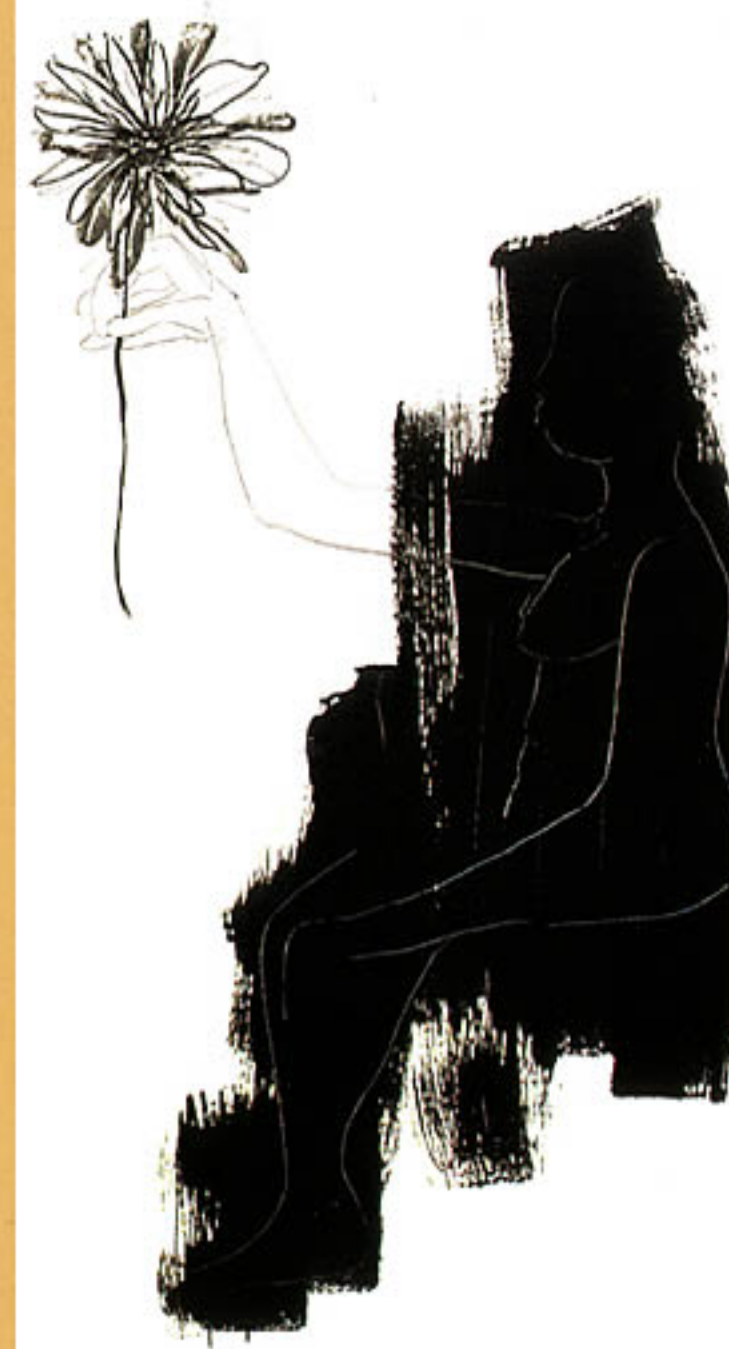
O que Christiana Moraes, Lourdes Colombo e Tonico Lemos herdaram de Lygia Clark foi mais o conceito de memória do corpo do que a superação do objeto artístico. Christiana Moraes faz desenhos, objetos, gravuras, esculturas e performances que partem da percepção que tem de seu próprio corpo submetido a experimentações. A memória de tais sensações é registrada em busca de questionamentos íntimos. Lourdes Colombo apresenta uma videoinstalação em que aparece cobrindo seu rosto com grossas camadas de batom em pasta. Faz assim uma paródia de sessões de beleza e trata dos clichês ligados ao imaginário da sedução feminina. O tom ritualístico se aproxima conceitualmente do processo de Clark. O mesmo se nota na obra de Tonico Lemos, que trabalha com sua memória física e psíquica.

No caso de Tunga, a não-diferenciação entre arte e vida e a criação de um universo ficcional, quase sempre sexualizado, para falar do assunto maior de sua obra, o desejo, foram herdados por Alexandre da Cunha, Renata Pedrosa e Carlos Arouca. Assim como Tunga, os jovens artistas criam objetos que causam estranhamento por transitarem entre a figuração e a abstração. Todos aludem ao corpo, seja na utilização dos materiais, seja na organicidade das formas.

O principal assunto das obras de Carlos Fajardo é a superfície. Essas são rigorosas investigações sobre diferentes materiais e suas capacidades construtivas, qualidades herdadas por Marcus Vinícius, Theresa Amaral e Sonia Guggisberg. Dos três, Guggisberg é a que mais lida com a superfície ao apropriar-se do plano geométrico construtivo e reestruturá-lo por meio de dobras. Por isso ela é também herdeira de Lygia Clark.

As heranças se intercruzam o tempo todo, sem no entanto se manifestarem como movimentos de superação de uma geração à outra. Elas evidenciam a despreocupação dos artistas hoje com a inovação e mostram sua noção de continuidade.

Um problema da exposição é a opção da curadoria em não oferecer ao público informações sobre os três artistas-pilares. Para quem não conhece bem a obra de Clark, Tunga e Fajardo, fica difícil estabelecer algum diálogo entre várias obras e artistas.

FOTO DIVULGAÇÃO

Fotoprismo, obra da Christiana Moraes

Heranças Contemporâneas 3. MAC Ibirapuera (Parque do Ibirapuera, Portão 3, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, 3º piso), São Paulo, SP. De 3ª a domingo, das 12h às 18h. Até 24 de outubro

As Mostras de Outubro na Seleção de BRAVO!

Edição de Daniel Piza (*)

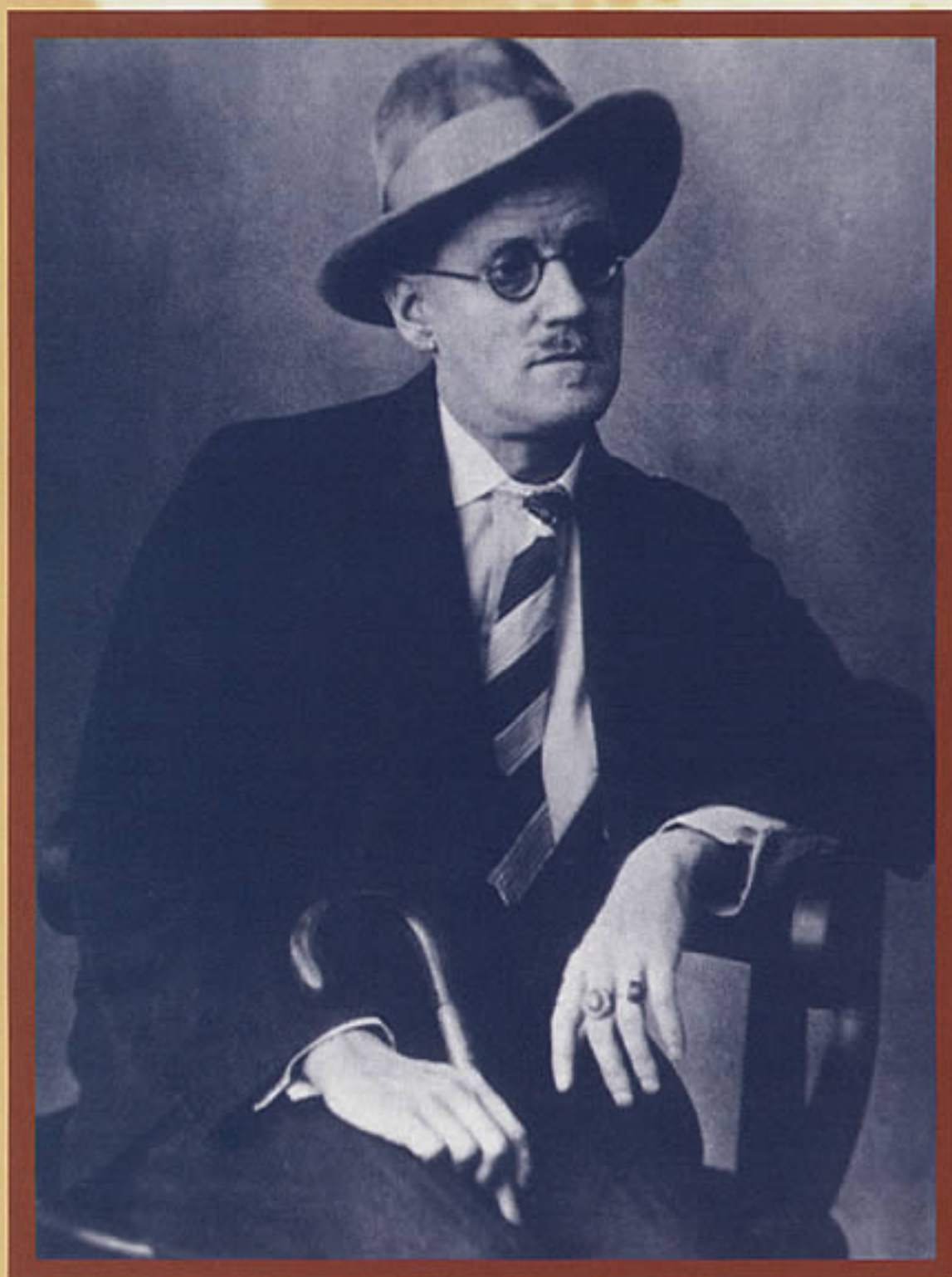
	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Picasso – Anos de Guerra** *O Atleta* Pablo Picasso	Museu de Arte de São Paulo (av. Paulista, 1.578, tel. 0++/11/251-5644). O museu, que tem o mais importante acervo da América Latina, foi inaugurado em 1947 e desde 1968 está instalado no prédio projetado por Lina Bo Bardi, marca registrada da cidade. Patrocínio: Bradesco Seguros.	Exposição com 150 obras do artista, entre pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e fotografias, a maior parte pertencente ao acervo do Museu Nacional Picasso de Paris, com o reforço de peças da coleção de museus brasileiros, como o MAC-USP e próprio Masp.	Até 14/11. De 3ª a dom., das 11h às 18h. R$ 8 e R$ 4.	A mostra é a mais ampla sobre o artista espanhol já feita no Brasil. As obras não mostram só a dor e a morte da guerra, mas também os amores e as imagens íntimas que, mesmo no maior dos terrores, não se deixam apagar.	Nas obras de 1937, ano particularmente importante para Picasso. Foi quando criou *Guernica*, que não sai de Barcelona por questões de segurança.	Tem catálogo com reproduções das obras vindas da França. Preço a definir.	Para almoçar, o museu tem um bom restaurante, com sistema self-service. A pouca distância, na mesma avenida Paulista, o Itaú Cultural está mostrando a exposição *A Técnica*.
SÃO PAULO	**Esculturas Monumentais Européias** *Sud II*, 1993 Mimmo Paladino	Parque da Luz, Centro. É o mais antigo parque da cidade e até os anos 40 era um lugar de passeio das famílias paulistanas. Foi reformado e reabre com a mostra das esculturas, dentro de um grande projeto de reurbanização do próprio parque e do Centro de São Paulo. Patrocínio: Banco Safra.	Mostra de 22 esculturas, com curadoria de Jean-Gabriel Mitterrand, de artistas como Nikki de Saint-Phalle, Miró e César, entre outros. As obras fizeram parte de uma grande mostra ao ar livre em Paris, em 1996.	Até 21/11.	Artistas como Miró, Rodin, César, Dubuffet e Paladino reinventaram a idéia de monumento nos tempos modernos.	Na figura reclinada de Henry Moore, que ganha leveza no alongamento dos volumes.	Tem catálogo. Preço a definir.	O próprio Parque da Luz, que foi reformado e é sede para a mostra *Esculturas Monumentais*, é uma sugestão de passeio. Considerado um dos mais bonitos da cidade, o parque estava abandonado até a reforma começar. A Pinacoteca do Estado, ao lado, e suas mostras é outra boa opção de programa.
SÃO PAULO	**Raphael Galvez, Pintor, Escultor, Desenhista** *Auto-retrato com Gorro Verde*, 1980 Raphael Galvez	Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, Luz, tel. 0++/11/229-9844). Depois de passar por ampla reforma, assinada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, o prédio projetado por Ramos de Azevedo transformou-se em um dos museus mais bonitos e visitados da cidade. Patrocínio: Escola Skill e Momesso Edições de Arte.	Mostra com 300 obras, a maior retrospectiva já feita do artista, com curadoria de Vera D'Horta.	Até 24/10. De 3ª a dom., das 10h às 18h. R$ 5 e R$ 2.	Com aproximadamente 300 obras, a retrospectiva de pinturas, esculturas e desenhos do artista plástico morto aos 91 anos em 1998 é a maior já feita. Como parou de vender suas obras nos anos 50, ganhou aura lendária.	No parentesco de sua pintura com a de outros paulistas de sua geração, como Volpi e Bonadei, na simplicidade cromática.	Há dois catálogos: um de capa dura, por R$ 130; e uma brochura, por R$ 60.	Até dia 17/10, aproveite para ver, nas salas climatizadas da pinacoteca, as mostras *A Imaginária do Aparente*, de Thomaz Ianelli, e *Tempos Flutuantes*, de Takashi Fukushima.
SÃO PAULO	**100 Anos de um Revolucionário Romântico – Flávio de Carvalho** *Retrato de Nicholás Guillén* Flávio de Carvalho	Museu de Arte Brasileira da Faap (rua Alagoas, 903, tel. 0++/11/3662-1662). O museu da Faap, que fica dentro da faculdade, tem se firmado com boas mostras de arte brasileira e algumas internacionais. Patrocínio: Petrobras.	Mostra com telas, roupas, desenhos e projetos de Flávio de Carvalho, com curadoria de Denise Mattar.	De 20/10 a 29/11. De 2ª a 6ª, das 10h às 21h; sáb. e dom., das 13h às 18h.	A mostra é a primeira tentativa de colocar em duas salas de exposição as obras desse artista que tinha, até então, uma produção muito fragmentada. Flávio se exprimiu pela pintura, escultura, arquitetura, etc., e a mostra dá conta de todas as áreas.	Nos nove desenhos da morte da mãe do artista – *Série Trágica* –, em que ele apresenta um traço desalentadamente infantil.	Tem catálogo com reproduções. Grátis.	Aproveite para conhecer, no mesmo museu, a mostra *Prataria Peruana – 2.500 Anos de Arte*. Para almoçar, o La Bottega, pequeno restaurante italiano em frente da Faap, é boa opção.
SÃO PAULO	**José Resende** Sem título José Resende	Galeria Camargo Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, tel. 0++/11/210-7066). A galeria é uma das mais ativas no circuito da arte contemporânea. Marcantonio Vilaça, um dos sócios, expõe nomes conhecidos e marca presença nas feiras internacionais.	Mostra com seis esculturas de vidro e cabos de aço; uma de parafina sólida com cobre; uma de cerâmica com borracha; e uma instalação com caixas de papelão.	De 7/10 a 1º/11. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 14h. Grátis.	José Resende é um dos maiores nomes das artes plásticas no Brasil. A força de sua obra está em lidar com a transformação que os materiais sofrem, sem se bastar no truque químico.	Nas esculturas aéreas, novidade na obra de Resende. E em como ele modifica a arquitetura da galeria com a instalação de caixas de papelão até o segundo andar.	Tem catálogo com reproduções de todas as esculturas. R$ 5.	Aproveite para ver a mostra *Luz e Transparência*, das artistas Jacqueline Terpins e Adriana Adam no Galpão de Design (r. Aspicuelta, 145). Ou vá ao novo Espaço Magma (nº 227), que oferece sessões de banhos de ofurô com rosas, vinhos e ervas relaxantes.
SÃO PAULO	**Objetos** Sem título, 1999 Marcos Coelho Benjamim	Marília Razuk Galeria de Arte (av. 9 de Julho, 5.719, loja 2, tel. 0++/11/881-9853). Com dez anos de atuação no mercado de arte, Marília é especializada em arte contemporânea brasileira.	Mostra com 24 obras de três artistas mineiros: Marcos Coelho Benjamim, Marco Tulio Rezende e Fernando Luchesi. Todos eles produzem pintura-objeto e objetos.	De 13/10 a 11/11. De 2ª a 6ª, das 10h30 às 19h; sáb., das 10h30 às 13h. Grátis.	Marcos Coelho Benjamim, Marco Tulio Rezende e Fernando Lucchesi são reunidos menos pela identidade regional do que pela semelhança de pesquisa, sempre preocupada com texturas e simbologias relacionadas.	Em como os três artistas, apesar de fazerem obras muito diferentes, conseguem unidade no conjunto da mostra.	Tem catálogo com ilustrações e texto de Aracy Amaral. Grátis.	Com uma caminhada pelo Jardim Europa, chega-se à alameda Gabriel Monteiro da Silva. No número 296, no dia 20, a Galeria Baró Senna inaugura-se com mostra *Pelo Espelho*, de Lina Kim.
SÃO PAULO	**Flávio Shiró – 50 Anos de Pintura** *Rêve*, 1998 (detalhe) Flávio Shiró	Galeria Nara Roesler (av. Europa, 655, Jardim Europa, tel. 0++/11/853-2123). Nara Roesler é galerista há 24 anos, experiência que beneficia a qualidade das exposições que organiza no seu espaço.	Mostra com 16 óleos sobre tela recentes, produzidos entre 1997 e 1999.	De 1º/10 a 24/10. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 11h às 15h. Grátis.	Shiró tem 50 anos de pintura e há 15 não faz uma exposição individual. Depois de São Paulo, a mostra segue para o MAMAM, em Recife, para o MAM do Rio e para o Museu dos Dragões do Mar, em Fortaleza.	Em como Shiró está no limite do ilustrativo, às vezes cedendo a suas facilidades.	Tem catálogo com projeto de Ricardo Ohtake e texto de Frederico Morais. R$ 5.	A galeria Thomas Cohn, ao lado, mostra a partir do dia 23, a exposição *Casas-caixa*, da artista Raquel Garbelotti. São dez obras de plástico e laca nitrocelulose, pequenas casas em escala mínima. Em algumas obras, as casas estão em cima das caixas; em outras, dentro delas. Vale a visita.
RIO	**O Brasil Redescoberto** *Cascata do Itamaraty*, 1869 Nicola Antonio Facchinetti	Paço Imperial (praça Quinze, 48, Centro, tel. 021/533-4407). O Paço é um dos mais bonitos e, hoje, mais bem estruturados centros de exposições de arte do Rio. Ali foi a sede da corte de dom João 6º quando este veio para o Rio, em 1808. Patrocínio: BNDES e Ministério da Cultura.	Mostra com 600 obras, entre pinturas, desenhos, esculturas e gravuras, do período de 1808 a 1895. A exposição se divide em oito partes, cada uma com um curador. Carlos Martins, por exemplo, responde pelo *Imaginário do Novo Mundo*, com réplicas de barcos, bichos empalhados e textos dos viajantes.	Até 28/11. De 3ª a dom., das 12h às 18h30. Grátis.	É fundamental o contato com obras de Debret, Rugendas, Taunay, Thomas Ender, Victor Meirelles e outros, que ajudaram a criar o primeiro conjunto de imagens pictóricas que tinha a paisagem e os habitantes do Brasil como tema.	Na *Coleção Brasiliana*, que pela primeira vez é exposta na íntegra, com pinturas, aquarelas e desenhos coletados durante 40 anos pelo antiquário Jacques Krugel.	Tem catálogo com textos de Lauro Cavalcanti, diretor do Paço, e da crítica inglesa Dawn Ades.	Próximo ao Paço, a exposição *D. João 6º: Um Rei Aclamado na América*, até dia 30, no Museu Histórico Nacional, vai mostrar 184 peças, entre pinturas, esculturas e aquarelas, a maioria inédita, sobre o Rio e sua expansão depois de 1808. Em Portugal, a mostra fez parte das comemorações dos 500 anos.
RIO	**Mostra Rio Gravura** Detalhe de gravura de A. Dürer	Centro Cultural Banco do Brasil (r. Primeiro de Março, 66, Centro, tel. 0++/21/808-2020), Casa França–Brasil (r. Visconde de Itaboraí, 78, Centro, tel. 0++/21/253-5366), Museu de Arte Moderna (r. Infante Dom Henrique, 85, Centro, tel. 0++/21/210-2188), entre outros. Patrocínio: Banerj, Barrashopping, Bradesco Seguros, Odebrecht, Embratel, Finep, Petrobras, Telefônica Celular, Telemar e Rede Globo.	70 exposições simultâneas, em mais de 45 instituições, oferecendo um panorama da gravura brasileira e mundial, desde o renascentista alemão Albretch Dürer (MNBA) até os americanos contemporâneos como Chuck Close (IBEU de Madureira). Há ainda Goya, Matisse, Rembrandt, Lívio Abramo, Goeldi e muitos outros.	Confira horários e programação pelos telefones: 0++/21/557-3486; 516-0831; ou 544-3416.	É o maior panorama da gravura já feito no país. Há vários destaques: *Iberê Camargo* no Centro de Artes Hélio Oiticica (r. Luís de Camões, 68, Centro, 0++/21/232-2213); *Gravura Japonesa do Séc. 17 ao 19*, no Museu da Chácara do Céu.	Na mostra *Matisse – Série Jazz*, com as famosas gravuras do mestre francês, no Parque das Ruínas (r. Murtinho Nobre, 169, Santa Teresa, tel. 0++/21/252-0112).	Algumas mostras oferecem catálogos ou folders específicos.	Quem for ao Museu da República (rua do Catete, 153, Catete, tel. 0++/21/285-6350) deve ver a recém-aberta mostra multimídia permanente com os pertences de Getúlio Vargas, com curadoria de Cafi, Rico Lins e Marcelo Dantas. Para almoçar, o restaurante Museum, que tem vista para os jardins por onde Vargas passeava.
RIO	**Arman – Escultor** *Le Village de Grand-mère* (detalhe) Arman	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (av. Infante Dom Henrique, 85, tel. 0++/21/210-2188). O bonito prédio projetado por Augusto Reidy de frente para a baia de Guanabara sofreu reforma orçada em R$ 4 milhões em junho e julho, e agora está melhor adaptado. O patrocinador não estava definido até o fechamento da edição.	70 obras do artista conceitual francês, de 71 anos. Entre elas está *Grands Objets Bourgeois*, formada por detritos compactados em material transparente. Arman é famoso por reagrupar objetos cotidianos, como violinos, óculos, telefones e câmeras fotográficas, entre outros.	Até 13/11. De 3ª, a dom., das 12h às 19h; 5ª, até às 20h. R$ 6 e R$ 3.	Com curadoria de Daniel Abadie, essa mostra, que já esteve na Galerie Nationale Jeu de Pomme, em Paris, é a mais ampla de Arman já feita no Brasil.	Em *assemblages* com sentido irônico de apropriação dos objetos úteis do cotidiano, como o *Stegosaurus Plierus*, conjunto de chaves-de-fenda reunidas.	O catálogo tem reproduções e textos de Umberto Eco e de Agnaldo Farias. Preço a definir.	No mesmo MAM-RJ, veja a mostra do fotógrafo francês François-Marie Banier, até dia 21/11. Banier clicou personalidades famosas da Europa, como Yves Saint Laurent, Mick Jagger, Catherine Deneuve e outros em seus momentos íntimos. Nessa mostra ele intercala essas fotos com as de pessoas comuns.

(*) *Com Redação*

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO JOSÉ RESENDE: VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO

Retratos das cidades do artista

No momento em que o seu monumental e dublinense *Finnegans Wake* é traduzido para o português, James Joyce tem publicada no Brasil *Giacomo Joyce*, a pequena e notável obra que escreveu em Trieste

Por Hugo Estenssoro, de Londres

Ao fundo, a piazza della Borsa, em Trieste, onde Joyce (acima) escreveu *Giacomo Joyce*

A obra de James Joyce é o maior e mais completo monumento literário jamais erigido a uma cidade: Dublin. Seu primeiro livro ficcional de prosa, uma coletânea de contos publicada em 1914, leva o título, obviamente, de *Dublinenses*. Seu romance mais famoso, *Ulisses* (1922) — com aquele enorme prólogo que é *Retrato do Artista quando Jovem* (1916) — é uma crônica da cidade de Dublin hora por hora, rua por rua, desde a maternidade até o cemitério. E *Finnegans Wake* (1939), talvez o livro mais original deste século, que finalmente ganha a sua tradução integral no Brasil (*ver quadro*), é uma grande epopéia mitológica em que um dos comparsas do personagem principal, a linguagem, é o pedreiro Tim Finnegan, "construtor de cidades". A cidade, naturalmente, é Dublin. Todavia, Joyce passou os dois últimos

FOTO BERENICE ABBOTT/PRENSA TRÊS

terços de sua vida longe da Irlanda, com o que se tem justificado mais de uma vez seu amor obsessivo pela terra natal. Quem sabe, porém, se seu exílio voluntário não foi uma deliberada tomada de perspectiva que o "jovem artista" (Joyce vai embora para Paris em 1902, com 20 anos) deixa adivinhar na última página de *Retrato*..., quando diz que é "longe de casa" que vai forjar "a consciência ainda não criada da minha raça".

A partir de 1902, Joyce residiu, com breves visitas a Dublin, em três cidades: Paris, Zurique e Trieste. Sua longa estada em Paris tem sido exaustivamente estudada; a de Zurique não é relevante nem reveladora.

Abaixo, a Dome Street, em Dublin, capital imortalizada por Joyce em *Dublinenses* e *Ulisses*. No segundo, considerado um dos romances fundamentais do século, o protagonista cumpre, em sua epopéia particular, um roteiro pela cidade

Fica Trieste, cuja importância é relativa na bibliografia joyciana (embora não no Brasil: Otto Maria Carpeaux se ocupa dela num pequeno ensaio publicado no volume *Presenças*, 1958). O período triestino, no entanto, é uma etapa decisiva na vida e na obra de Joyce, como demonstra *Giacomo Joyce*, agora publicado em tradução brasileira. No prólogo da primeira edição, que constituiu um acontecimento literário em 1968, seu biógrafo, Richard Ellmann, data a composição da obra entre 1911 e 1914 (ano em que seria redigida), indicando também que é uma obra-ponte entre *Retrato*... e *Ulisses*. O interesse desse pequeno livro é proporcionalmente inverso a seu tamanho.

FOTO CARLOS GOLDGRUB/REFLEXO

Vários elementos despertam a curiosidade. No título, *Giacomo Joyce*, o autor usa a forma italiana de seu primeiro nome pela primeira e única vez. E também chama a atenção, é claro, que a ação dessa breve novela tenha lugar numa cidade que não é Dublin. Essa circunstância é notável: por uma única vez o *centripetal writing* que Joyce menciona abandona como seu centro a capital irlandesa. O fato não é sensacional, mas vale a pena explicá-lo. Em 1913 Joyce achou em Trieste, depois das amargas experiências de tentar publicar *Dublinenses* na Irlanda, um refúgio que tinha um raro equivalente com Dublin. Trieste, naquela época, lutava contra a dominação austríaca como a Irlanda lutava por sua independência. Como Stendhal, Joyce adotou a causa italiana e publicou, entre 1907 e 1912, uma série de artigos em italiano estabelecendo implicitamente o paralelo (*Scritti Italiani*, Mondadori, 1979). Ambas as cidades, pela sua rebeldia, tornaram-se focos da política internacional até a Primeira Guerra Mundial para depois sumir novamente na penumbra histórica.

A identificação de Joyce com Trieste foi profunda. Lá nasceram seus dois filhos, com os quais preferia falar em italiano. E lá se cristalizaram as linhas de prumo de sua obra. Foi o poliglotismo da cidade — com fortes matizes eslavos, balcânicos e orientais, além naturalmente do bilingüismo fronteiriço ítalo-alemão, que ainda hoje encontra um eco na obra de Claudio Magris — o ponto de partida de *Finnegans Wake*, cuja gênese foi triestina. Foi em Trieste que Joyce leu Freud de primeira mão, guiado talvez por Edoardo Weiss, sobrinho de Ettore Schmitz (o romancista Italo Svevo), introdutor da psicanálise na Itália em 1910. Joyce estava em Trieste em 1911, quando Benedetto Croce publicou o livro que tirou do esquecimento o filósofo napolitano Giambattista Vico (Richard Ellmann talvez erre, na sua biografia, ao atribuir o contato de Joyce com Vico à *Estética* de Croce), cujas teorias homéricas foram adotadas por Joyce e cujo conceito da história cíclica, os *ricorsi*, determinaria a estrutura cíclica de *Finnegans Wake*. E é em Trieste que Joyce conhece o ignorado romancista e próspero comerciante Italo Svevo (1861-1928), judeu de origem alemã que ficou seu amigo depois de ser seu aluno de inglês. Joyce aprendeu de Svevo uma nova abordagem psicológica e sempre reconheceu a dívida. Svevo foi dos que receberam o manuscrito inédito de *Retrato do Artista quando Jovem*, e a Anna Livia Plurabelle de *Finnegans Wake* é uma homenagem à senhora Livia Schmitz.

Justamente, como assinala Richard Ellmann na introdução à edição original, foi Svevo quem sugeriu a Joyce, numa carta, que escrevesse uma obra triestina. Foi talvez pensando nele que Joyce escolheu como tema de *Giaco-*

Acima, a capa da edição brasileira da "novela triestina" de Joyce. O texto é autobiográfico, como quase tudo em sua obra. Em fragmentos de prosa bastante lírica, narra a paixão de um professor por uma de suas alunas de inglês. Ao lado, estátua do escritor devidamente homenageada em Dublin

O Que e Quanto

Giacomo Joyce, de James Joyce. Iluminuras, 91 págs., R$ 16. Tradução: José Antonio Arantes. Esse texto só havia sido publicado no Brasil em jornal (*Folha de S. Paulo*, 1984). O primeiro volume de *Finnegans Wake* (Atelier/Casa de Cultura Guimarães Rosa/RS, *ver quadro*) sai neste mês

FOTO CARLOS GOLDGRUB/REFLEXO

A odisséia pessoal de Joyce

1882 — Nasce James Joyce (2 de fevereiro), filho de John Stanislaus Joyce e May Joyce, no endereço Brighton Square West, 41 (foto), no subúrbio dublinense de Rathgar.

1900 — Publica o primeiro ensaio, *Ibsen's New Drama*, sobre o dramaturgo sueco, na *Fortnightly Review* (1º de abril); escreve a primeira peça, *A Brilliant Career*.

1902 — Gradua-se no University College (foto), Dublin, em línguas modernas; parte para Paris — aparentemente para estudar medicina —, cidade de onde sairia, com Nora, a mulher, três anos depois, rumo a Trieste.

1906 — Joyce, Nora e George, filho do casal, nascido um ano antes, mudam-se para Roma. Em março do ano seguinte, voltam a Trieste, onde o escritor publica *Chamber Music* e vê nascer sua outra filha, Lucia (26 de julho).

1914 — *Retrato do Artista quando Jovem* é publicado em folhetim (até 1915) em *The Egoist*; Joyce publica *Dublinenses*. Supõe-se que ele tenha terminado *Giacomo Joyce* nesse ano.

1922 — De volta a Paris, depois de um período em Zurique, tem *Ulisses* publicado pela Shakespeare and Company (na foto, a edição original).

1928 — Conhece o seu conterrâneo Samuel Beckett (foto), que se tornaria um de seus grandes amigos e interlocutores literários.

1933 — *Ulisses*, censurado por pornografia nos Estados Unidos, é liberado.

1939 — *Finnegans Wake*, sua obra mais ambiciosa, começada 16 anos antes, é publicada.

1941 — Joyce morre em Zurique (13 de janeiro), para onde se mudara um ano antes. Hoje é considerado um dos escritores do século; sua efígie circula na moeda irlandesa (foto).

• Fonte: James Joyce A to Z, de A. Nicholas Fargnoli & Michael P. Gillespie

mo Joyce uma história de amor frustrado entre um homem maduro e uma garota; e a atmosfera da novela, algo "decadente", também é tipicamente sveviana. Aliás, é pena que, embora exista uma bibliografia sobre a questão, ainda não haja um estudo defintivo sobre a dívida de Joyce com Svevo, em parte saldada pela adesão entusiasta de Joyce, em Paris, quando Valery Larbaud proclamava Svevo como um dos grandes romancistas do século.

Giacomo Joyce é um texto obviamente autobiográfico, como quase toda a ficção de Joyce. Conta a história de um romance platônico com uma de suas alunas de inglês. Na biografia, Ellmann indica que a aluna era provavelmente Amalia Popper, filha de um comerciante judeu cujo primeiro nome era Leopold, como o anti-herói de *Ulisses*, Leopold Bloom. Amalia, por sua vez, seria uma das modelos de Molly Bloom, contribuindo com as feições mediterrâneas. De fato, logo no primeiro parágrafo aparece grifado aquele "Sim" que Molly profere para a eternidade na última linha de *Ulisses*. O idílio termina melancolicamente quando Joyce decide, como em outras ocasiões, possuí-la apenas por meio da literatura: "E então? Escreve, danado, escreve! Acaso você serve para outra coisa?".

Ellmann compara *Giacomo Joyce* com o segundo romance de Svevo, *Senilidade* (1898). Existe, realmente, um possível paralelo, mas só no nível das relações entre Joyce e sua aluna e na sublimação final da pessoa amada, literária em Joyce, simbólica em Svevo. Porém, o desenvolvimento morosamente intimista, de densa atmosfera, de *Giacomo Joyce* — com o que, apesar de suas exíguas 16 páginas (no texto inglês), deixa de ser um conto para tornar-se uma novela —, aproxima-o mais do primeiro romance de Svevo, *Uma Vida* (1892), que Ellmann não menciona e que antecipa o ambiente doméstico mais ou menos fechado da obra de Joyce ("a reclusão da raça" da heroína judia de *Giacomo*, as diferenças de classe no romance de Svevo), cheio de sutilezas e subterfúgios. É possível afirmar, nesse sentido, que

Abaixo, imagem do escritor na cervejaria Guiness, uma das atrações turísticas de Dublin, que serve aos bem-aventurados visitantes uma tradição nacional preta, amarga e saborosa. Mesmo quando vivia no exterior, o que aconteceu durante boa parte de sua vida, Joyce não deixou de habitar, mesmo que apenas intelectualmente, a cidade, como prova a maioria das referências geográficas de seus livros. *Giacomo Joyce*, cuja história se dá em Trieste, é uma exceção

Giacomo é parecido no enredo com *Senilidade* e no tratamento com *Uma Vida* — embora seja claro que não possamos falar numa influência, mas numa simples rememoração, dado o caráter autobiográfico da novela de Joyce. Ademais, seria no mínimo ingênuo insinuar outro motivo no Joyce autor do *Retrato*... que estava já no limiar do *Ulisses*.

A influência de Svevo pode ser considerada mais em termos humanos que literários, refletindo-se numa atitude de dolorosa consciência ante a juventude que chega a seu fim. Emilio, o personagem do segundo romance de Svevo, chega à "senilidade" aos 35 anos; Joyce, em *Giacomo*, exclama: "A juventude tem um fim: o fim está aqui". Como assinala Ellmann, os 30 anos tiveram importância capital para Joyce, que costumava recordar a divisão romana das idades, segundo a qual a infância (*pueritia*) acabava aos 17 anos, cedendo à *adolescentia*, que se prolongava até os 31 anos. Aliás, a saudade da adolescência perdida — até mesmo segundo o cânone romano — levou Joyce, na mesma época, a reincidir na poesia. E *Giacomo Joyce* é uma dolorosa elegia dos impossíveis amores tardios, sobre os quais Drummond disse: "Deus me deu um amor no tempo da madureza/ quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme" (*Campo de Flores*, em *Claro Enigma*). *Giacomo Joyce* é um retrato do artista aos 30 anos no incisivo claro-escuro das gravuras de Rembrandt projetadas em ritmo cinematográfico.

Joyce, que, como Mallarmé, pertence a uma vanguarda ainda vigente (como os irmãos Campos ensinaram), é também com este *Giacomo Joyce*, publicado quase 60 anos depois de escrito, de uma rigorosa novidade. Não tanto pela técnica cinematográfica, de curtos flashes ficcionais descontínuos (método que pairava na atmosfera estética da época), como pelo uso do branco da página como elemento integral da obra literária. O manuscrito de *Giacomo Joyce* está escrito com a melhor caligrafia de Joyce ao longo de 16 páginas de um caderno de grandes proporções, em breves parágrafos separados por espaços brancos cujo tamanho é determinado em função de um efeito estético equivalente aos silêncios musicais. Cada parágrafo é uma faísca ficcional fixada num tenso instantâneo: um contato físico, um reflexo de luz sobre o colo da bem-amada, um encontro inesperado...

Aqui, como em nenhum outro texto, Joyce parece levar à prática aquela teoria estética das "epifanias" que podemos encontrar em *Stephen Hero*: "Entendia por epifania uma súbita manifestação espiritual, seja na fala vulgar ou na gesticulação ou em uma frase memorável da própria mente. Acreditava que os homens de letras deviam perpetuar essas epifanias com extremo cuidado, percebendo que elas são os mais delicados e evanescentes dos momentos". *Giacomo* é a crônica de uma história de amor frustrado por meio de uma série de epifanias, de momentos luminosos, o que lhe dá uma concisão e densidade especiais, de que são responsáveis em grande medida os maciços silêncios do branco da página. *Giacomo* é um livro, à sua maneira, extraordinário, em todo digno de figurar no conjunto da obra de Joyce.

Contudo, Joyce decidiu deixá-lo inédito. A intencionalidade dessa condenação ao ineditismo fica patente por *Giacomo* ter sido, um pouco, matriz na composição de *Retrato*... e de *Ulisses*, que Ellmann, na sua introdução à primeira edição inglesa, anota minuciosamente. E Joyce não é daqueles escritores que se repetem. Há duas possibilidades de por que Joyce decidiu não publicar *Giacomo*. A primeira poderia ser por motivos pessoais, pois o enredo, meridianamente autobiográfico, era a história, sempre incômoda, de um adultério, platônico e microscópico, mas ainda um adultério. Prefiro a segunda, que poderia consistir na solução de um dilema literário que Joyce teve de enfrentar: continuar a clara trajetória já delineada, de esgotamento das possibilidades da linguagem, ou enveredar pelas possibilidades estéticas que sugeriam os achados de *Giacomo*? As alternativas que apresento são meramente especulativas. Porém, como diria Borges, mudando um pouco as circunstâncias e uma ou duas palavras, poderiam ser verdadeiras. ∎

FOTO CARLOS GOLDGRUB/REFLEXO

FOTO JACQUELINE JONER

A Façanha do Quixote

Primeiro volume da tradução brasileira de *Finnegans Wake* sai neste mês

O professor catarinense radicado em Porto Alegre Donaldo Schüler, 67 anos, deu-se uma tarefa quixotesca: traduzir para o português a totalidade de *Finnegans Wake*, o mais complexo romance de Joyce — e um dos mais complexos da história da literatura, tanto em termos de linguagem quanto de sentido narrativo. A história de Humphrey Chimpden Earwicker, de interpretação controversa e leitura difícil, até hoje só chegou à língua portuguesa em trechos.

Como *Ulisses*, o ponto alto da obra do escritor, trata-se de um romance dublinense, mas que reconstitui a cidade em imagens de sonho. Em quatro volumes a ser lançados em quatro anos (o primeiro sai neste mês), numa co-edição entre a editora Atelier e a Casa de Cultura Guimarães Rosa/RS, *Finnicius Revém* — título de autoria dos irmãos Campos e mantido pelo professor — já teve fragmentos publicados nos jornais *Zero Hora* e *O Estado de S. Paulo* e na revista *D.O. Leitura*. A seguir, um excerto inédito:

"O Rio Esquerdo fluía direito, mas o Direito era sinistro. Eis o patife! Observa a empáfia! Como ele costumava manter o cocoruto à altura do Caveira, o famoso duque, o velho da estranja, o da corcova, ostentando grandeza como um rato do Wiesel. Com seu arrastado falar derryano, seu blablablá corkiano, seu gaguejar dublinense e sua afetação gullaway ana. Pergunte a Lictor Picareta ou a Lector Leitura ou ao Guarda Rosnão ou ao Boy do Clube de Bill. Mas como o chamam no Elster? Como é o apelo? Huges Caput Eadesonra. Onde é que ele nasceu ou como foi achado? Godolândia, Discórdia ou Danônia. Nova Hunshire, Concórdia sobre o Rio da Felicidade? Quem lhe fornicou o líquido leito ou lhe encheu o vale de lágrimas? O casamento dela alguma vez foi proclamado na igreja Adão e Eva ou foram marido e mulher só na cerimônia do capitão? Em minhas plumas de pata tu és meu pato. Pros meus olhos selvagens tu és minha gansa. A Fluvial e o Montanhês na margem do tempo fazem votos e medos de um istmo feliz. Ela lhe revela todas as curvas, com amor, premissão de brincar. Se eles não são felizes, que eu e tu o sejamos! Oh, Passa o Fundo e Oxus tenta-me outro! Dom Dom-dom e a sim fonia nupcial. Sua ajudadora tinha seguro na companhia Cegonha e Pelicano contra roubo, gripe e os riscos de um terceiro partido?

Acima, Donaldo Schüler, um bravo da tradução. Abaixo, à esq., Joyce em Paris (1923), onde também morou (da esq. para a dir., Ford Madox Ford, o escritor, Ezra Pound e John Quinn)

A tentação de Yacala

O pernambucano Alberto da Cunha Melo renova e amplia a poesia maior do Brasil com um magistral canto narrativo em mais de 1.500 octossílabos

Por Bruno Tolentino

Cunha Melo (à esq. e à direita, em pincel seco por João Câmara): lauréis de ferro comovido e lúcido

De susto em espanto, vou constatando a desconcertante riqueza da poesia brasileira atual. Na contramão de minhas primeiras impressões ao voltar semicru de três décadas de Europa, hoje sei que a pujança da musa nativa não esmoreceu na segunda metade do seu melhor século. Mais diversa, mais complexa, se algo mais discreta, a provada lira nacional vem mantendo a curva ascendente que, a partir dos anos 30, levou-a a escalar cumes inauditos. De cimo em apogeu desde a consagração da dobradinha Bandeira–Drummond, assistimos à aclamação de mestres tão diversos quanto Cecília Meireles, Jorge de Lima e João Cabral, à unção definitiva de Vinicius de Moraes e Murilo Mendes e a uma maturação de Ferreira Gullar e Adélia Prado que os eleva, sem favor, ao plano daqueles sete condestáveis. Aos quais há que somar, já agora inescapavelmente, um terceiro grande nome pernambucano, Alberto da Cunha Melo. Seu novo livro, *Yacala* (Edição Gráfica Olinda, 1999), tão logo chegou-nos, esgotou-se, mas há boas novas para todos: a Record planeja relançar o livro até o fim do ano; vai encabeçar o volume que contém a obra octossilábica do autor, ou seja: vem aí *Yacala & Poemas Anteriores*, chumbo grosso e ouro fino!

Será ler para crer, mas adianto-o: em 140 líricas de rara qualidade até numa obra excepcional, aguçada em 35 anos de

"Colocou ferro nos seus números, blindando-os contra a fantasia"

FOTOS LUIZ SANTOS/TEMPO D'IMAGEM

aprendizagem e magistério, o "caipira profilático" de Jaboatão acaba de dar-nos nosso mais belo drama-em-versos desde *Morte e Vida Severina*. Sua obra pertence toda, por excelência e natureza, àquele "drama da razão" a que se referia George Eliot; mas, desta vez, num longo poema narrativo (ou, de outro ângulo, numa alentada alegoria dramática), Cunha Melo amplia a lição cabralina, resumindo e expandindo sua própria arte a ponto de tornar irrefutável sua definitiva presença entre os grandes de nossa lírica. A linguagem pungente e específica, tão concreta quanto alusiva e simbólica – leia-se: o idioma servido sem complexidades ornamentais, aquele que em momento algum faz um dialeto de si mesmo – foi desde sempre a marca registrada deste *maggior fabbro* à inglesa, de timbre telúrico e fôlego metafísico à maneira (e à altura) de um Herbert, um Donne, ou um Hill hoje. "Para chegar ao pão comum/ da solidão de cada um", o áspero e comovido vate que sustenta esse sociólogo de formação e ofício, em sua terceira coletânea, *Publicação do Corpo* (1974), nos avisava que o poeta "tem o livro nas mãos – vai deixá-lo// para ruminar o miolo/ do zero, o miolo do nada". Mas via-se que seu "nada" nada tinha das especulações abstratizantes, nem perseguia o fascínio das metafísicas de bolso; ao contrário: seu canto rondava o duro cerne do real, voltava-se para aquele "miolo" inescapável que é o destino individual coletivizado pela miséria. Nela enraizada, sua lira, a duras penas extraída ao contingente e oferecida aos altos vôos que o transfiguram, referiu-se sempre àquele esvaziamento da condição humana que provem sobretudo da indiferença brutal de uma sociedade em que o poeta é a testemunha do exílio ancestral e artificial de que se vê participar.

Acima: capa da edição original, impressa manualmente por artesãos da Edição Gráfica Olinda com "retranca" de tipo Bodoni, corpo 18, sobre papel Chamois Bulk 90. A obra esgotou-se na esteira do lançamento, e só alguns escassos exemplares deixaram o Recife. Mas por um tempo o país reteve o fôlego: o melhor do Nordeste acorreu ao Recife; no Rio, Luciana Villas Boas pediu a exclusividade para a Record; em Minas, Adélia Prado vibrou; em São Paulo, José Nêumanne, em artigo no *Jornal da Tarde*, reconheceu o quilate do livro e afirmou que "*Yacala* pode ser comparado a *Morte e Vida Severina*"

O Que e Quanto

Yacala, de Alberto da Cunha Melo. Ed. Gráfica Olinda, 154 págs. Edição esgotada. A Record anuncia nova edição para novembro. Preço a definir

Já em seu volume de estréia, *Círculo Cósmico* (Revista de Estudos Universitários, Recife, 1966), o novo autor anunciava-se um "apontador de flautas", o manso amanuense de um Pã agônico, ocupado em aguçar as músicas da mente para alcançar seu poema, substituto legítimo de todas "as cartas perdidas" na oratória do descaso e da ilusão: "Não me cabe planificar/ as novas cidades, é certo,/ cabe-me apenas contemplar.// Para isso fui apontando/ do alto da infância uma flauta,/ uma flauta como testamento.// Inúteis todos os translados/ de cartas que não voltam nunca,/ que em si mesmas nada conduzem/ e além do tempo vão perdidas.// Vocês me obrigam a fazê-las/ quando o sol morre sem cantiga/ e digo sem que alguém me ouça:/ – minhas rosas, estou morrendo.// Bato na máquina emperrada/ o óbito rasurado da tarde;/ a minha obrigação na Terra/ é só ler e olhar a cidade". Note-se que a única maiúscula (não por acaso concedida ao telúrico) propunha-a uma voz feita de minúsculas e minúcias; voz em busca de um discurso lógico-metafórico que, ao marcar seu espaço "nessa época de economia/ e de aflição", desdenhava a hipocrisia das acusações romantizadas que só fazem apartar da tribo o seu vate e gravava no irmão-leitor os signos indeléveis que grafam toda poesia autêntica: "Não caço o poema que fiz,/ vivo do poema que faço,/ que desce perpendicular/ como um helicóptero na estrada.// Dele salta um homem cansado/ de voar e de ser tão vão/ pelo ar, o poeta agora (...)".

Até sua apoteose neste *Yacala*, tínhamos a obra-prima daquele "poeta agora" nas trinta líricas de um outro poema cíclico, *Oração pelo Poema* (Revista de Estudos Universitários, 1969). Nelas, um dos poetas menos "pelo ar" que eu tenha jamais lido acedia à primeira grande depuração formal – ao fio de uma reflexão dir-se-ia quase litúrgica. Era aquela "flauta apontada" como um grafite em busca de um grafismo, de uma incisão pela dicção. Um homem comum, de invulgar sensibilidade, punha-se à disposição do "espírito que sopra onde quer", mas que cabe ao poeta chamar às profundas do vazio em que se vê prostrado; era o diálogo com o terrível e o inefável, em que algumas (raras) vezes, como nos patéticos Salmos de Davi, percebe-se "abismo clamando a abismo": "Tudo condenado a nascer/ e essa urgência de terminar (...)// Quando pela noite repleta// antes que a vida amadureça// surge como o vento noturno// a luta, o poema parado (...)// escrevo de cabeça baixa,/ por que levantá-la depois?/ Não o faças para ser visto/ pelos que passarem na estrada(...)" Nós, leitor, os que tantas vezes escolhemos passar sem ver nem ouvir... Trinta anos depois a mesma "cabeça baixa" curva-se a serviço do mais pungente drama da razão; é a mesma voz, a um tempo universal e eminentemente pessoal, que Rilke atribuiu àquela "doadora boca da fonte" num dos *Sonetos a Orfeu*. Virilmente "desrilkeanizada", ei-la a contar-nos uma história daqui e de sempre, mais uma saga exemplar da malsinada mente humana.

Um episódio verídico, diz-nos seu cantor; e acrescente-se: elevado e afinado àquele grave e surdo timbre a que nos acostumara um de nossos bardos mais fortes e originais. Limpa, insólita, inconfundível, a voz que menos "conta" do que "canta" outra crônica do mais negro anonimato, refina e confirma em 1.540 versos todos os pressupostos de um poeta maior na plenitude. O que só constitui novidade para quem ainda não o conheça. De novidade agora, "apenas" a maturação de uma forma já dantes por seu inventor arquitetada, e aqui reforçada com seu célebre e habilíssimo octossílabo. O poeta chama de "retranca" uma particular combinação que mestre Cesar Leal descreve com a habitual minúcia: "Quatro estrofes – um quarteto com rima ou assonância no segundo e quarto versos; um dístico com rimas ou assonâncias emparelhadas; um terceto rimado, ou assonantado no primeiro e terceiro versos; e um dístico final com predomínio de rimais consonantais". O eminente poeta de *Tempo e Vida na Terra* (Imago, 1999), mais que nunca o *scholar*, faz também notar, nas orelhas do livro, que: "Inventando uma forma fixa, sua retranca, Cunha Melo ingressa num fechadíssimo clube de poetas, em que sobressaem Giaccomo da Lentino, o inventor do soneto, e Arnault Daniel, o da sextina".

Mas há bem mais que perícia ou invenção formal nesse livro-poema, surpreendente até num autor calejado no mais árduo e encarnado do ofício: há aquela visceral coerência de forma e visão que Goethe reclamava do gênio, a contundente clareza expressiva. Há o áspero exercício inseparável do espírito humano que José Nêumanne metaforiza como *Navegando no Breu* (*Jornal da Tarde*, 7/8/99). Naquele artigo, o arguto autor de *Fugas do Sol* observava, em conclusão, que: "*Yacala* pode ser comparado a *Morte e Vida Severina*, mas sem aquela tentativa final de reverter a treva em luz, que inverte a natureza documental da primeira parte do drama poético do primeiro mestre, projetando em cena um inesperado jorro de luz; ao contrário de Melo Neto, Cunha Melo não apela para a esperança da madrugada, de que é grávida a noite, mas mergulha fundo no imenso buraco negro que é o mistério insondável da navegação do ser humano, poeira de estrelas, pelo céu atro da vida. A primeira rima do poema – excremento e firmamento – não foi escolhida ao acaso". Pórtico da obra, abrindo-a à visão noturna com que o vate percebe a falha no cosmo, eis o exórdio referido: "Levamos fogo, não esponjas,/ ao trono sujo de excremento,/ disputando o mesmo vazio/ de uma estrela no firmamento;// jarros negros e estrelas, tudo/ é uma busca de conteúdo;// ou somos renúncia ou cobiça/ atravessando esses planaltos/ feitos de cinza movediça,// mas todos estamos em casa,/ como os vôos dentro das asas".

Hesito em desvelar a trama que tece livro e personagens – todas negras e verídicas, todas genuínas criações de um mestre. Basta com saber que o titular do poema, órfão criado num mosteiro, vai tornar-se descobridor, calculador e cultor de uma nova e obsedante estrela: "Nos anais do tempo perdido/ não existe tempo de paz;/ uma estrela devora mundos,/ nenhum deles a satisfaz". Semi-enlouquecido por sua obsessão cósmica, Yacala vai seguir até os extremos sua fatídica e insaciável criatura matemática: "(...)do cálculo, dogma proscrito,/ à indiferença do infinito,// a medir as chamas com a mão/ para alcançar uma alegria/ consciente esplendor da razão(...)" Esplendor ou drama? A criadora de *Daniel Deronda* nos fez ver, ao evocar seu *drama of reason*, que o intelecto que não vivencie os paradoxos de seu nobre chamado condena-se às fatuidades do conceito, às ilusões do sistema, ao mundo-como-idéia. O poeta que em alguma medida não encarne aquele drama terá apenas entoado sua ária; esplêndida que a faça, não terá grifado a pauta da tragédia humana, ou servido aquela "música que se faz com as idéias", na insuperável definição de Pessoa para a poesia. O autor de *Yacala*, ao ir buscar no dialeto banto a bela palavra cujo significado é "homem" e com ela batizar a personagem-título de seu canto trágico, epiloga: "Este livro inóspito/ fecha com o primeiro/ meu círculo cósmico". Mas não se trata de um ponto final senão às vãs lucubrações da mente. Comovente, conciso, claro e – por que não? – cósmico, o esplendor em seu alto canto pertence ao mundo-como-tal, o nosso. Sem ficções consoladoras, antes enriquecido por um contundente discurso poético que, tão denso quanto rente ao chão em que calculamos nossos pobres delírios, uma vez mais estabelece o primado do moral sobre o mundano. Ou, segundo Drummond: "O império do real, que não existe". ■

Abaixo, o poeta em sua biblioteca. Celebrado pela originalidade de seus octossílabos, Cunha Melo é um dos expoentes da chamada Geração 65, lançada pelo poeta Cesar Leal no *Diário de Pernambuco*. A jovem plêiade incluía gente do porte de Marcus Accioly, Jaci Bezerra, Ângelo Monteiro, Lucila Nogueira, Raimundo Carreiro e Teresa Tenório, entre os que chegaram à maturidade tendo feito obras de peso

Um Brás Cubas da desintegração

O *Marquês*, de Julio Bandeira, um dos melhores lançamentos do ano, faz um retrato impiedoso e bem-humorado do Brasil. Por Reinaldo Azevedo

Se o Brás Cubas de Machado de Assis houvesse sobrevivido a seu apurado senso de ridículo e, em vez dos hábitos amaneirados da corte decadente, vivesse às voltas com um país necrosado pela ânsia supostamente modernizadora de esquecer o que é para jamais ser o que pretende, então o Brás Cubas daria no marquês, a personagem principal do livro homônimo escrito pelo carioca Julio Bandeira e publicado pela Topbooks (212 págs., R$ 23, à venda no **BRAVO! Shopping** – www.bravoshopping.com). Em tempos em que o chefão da economia brasileira considera a defesa do crescimento uma ofensa pessoal, *O Marquês* já se pode contar entre os melhores romances lançados neste 1999. O país encantado do Luís 14 da Fazenda, Pedro Malan, não deve ter lido *O Marquês*, mas *O Marquês* lê Pedro Malan e o desencanto como talvez nenhum livro contemporâneo o tenha feito.

O aristocrata desse país abobalhado de Bandeira mora num casarão decadente, que acabou cercado e rendido pela favela, em companhia da avó nonagenária – que só se expressa em francês – e da cadela Urraca, nobilíssima. Educado em Eton, vive miseravelmente do que consegue ganhar como lavador de pratos, e sua última chance de conseguir algum dinheiro é vender o túmulo da família. Mas uma inesperada aliança com traficantes de cocaína e bicheiros emprestará alguma fortuna à sua tradição. A união, como na Colômbia, no Rio ou no Congresso, em Brasília, não poderia dar em boa coisa. E não dá.

O enredo, como se vê, é chinfrim. Também o é o de um morto que decide contar fragmentos de sua memória sem grandeza. E, no entanto, sabe-se no que deu esse argumento. Não se diz aqui que Bandeira é Machado de Assis – bem, mas alguém, por acaso, é ou será algum dia? –, senão que é um seu leitor dos bons. Narrado em primeira pessoa, o livro tem sua maior virtude na completa ausência de moralidade do ex-fidalgo – o que o faz autor de impagáveis tiradas politicamente incorretas quando descreve (ou a ele se refere) o povaréu que o cerca; em seus devaneios e delírios de potência, que reproduzem, sim, o pensamento de parte da elite brasileira – cruel menos por cálculo do que por indiferença; num certo universalismo afetado do narrador, que fala uma mistura babélica de línguas e referências literárias, mitológicas, geográficas e turísticas.

Bandeira inicia a sua narrativa pautado por um realismo bem-comportado e, pouco a pouco, de maneira segura, avança para a alegoria hiperbólica. E tudo se lê com igual prazer. Mérito do escritor: essa passagem é sempre muito estreita e tormentosa, e poucos escapam ao naufrágio. No romance, tal mudança marca a evolução do marquês de fidalgo excluído para o pequeno-burguês da economia informal incluído na (a)moralidade influente. Seja no morro, no palácio de governo, na bolsa de valores ou num leilão de privatização, o pragmatismo acaba sendo o único altar onde o poder se ajoelha. Princípio é coisa de gente ou tola, ou antiga, ou atrasada, ou malsucedida.

Julio Bandeira e a capa de *O Marquês*: o Brasil em trânsito numa obra competente

Ambientado num Rio ex-capital da República, profundamente carioca, pois, na miscelânia de pobreza e riqueza, de nobreza e vulgaridade, tudo correndo a céu aberto e ao mesmo tempo, *O Marquês* flagra a imbricação e a inflexão desses dois países, que, em São Paulo, por exemplo, vivem divorciados pela geografia física e econômica – em São Paulo, é possível viver bem sem saber se o Brasil existe. O encontro assume tintas de surrealismo ali pelo fim do livro, e, por meio do absurdo, o país – este, que não pode crescer – vai ousando dizer seu nome.

Uma observação final, não mais que um *post scriptum*: num livro de estréia excelente, uma questão incomoda. O autor, também revisor (?), atenta sistematicamente contra as regras vigentes de colocação pronominal e chega a mudar o gênero da palavra "comichão", empregada no masculino. Não fica claro se é um recurso (mas há outras impropriedades...) para encarecer o "português de hospício" do marquês, uma bobagem que não agregaria valor à obra, ou puro e simples descuido. Falta revisor, sobra autor: o contrário seria pior.

FOTO DIVULGAÇÃO

Olha quem está falando

Cony e Garcia-Roza debatem com os leitores no projeto *Encontro com o Autor*

O projeto *Encontro com o Autor*, uma parceria entre **BRAVO!**, a editora Companhia das Letras e o Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, traz para conversar com os leitores no dia 28 deste mês o escritor e psicanalista Luiz Alfredo Garcia-Roza. Autor de *O Silêncio da Chuva* e *Achados e Perdidos*, ele maneja com destreza o gênero policial, do qual é um dos representantes mais significativos na literatura brasileira, e lança em breve *Vento Sudoeste*. Moacyr Scliar (*A Orelha de Van Gogh* e *A Majestade do Xingu*) e Bernardo Carvalho (*Teatro* e *As Iniciais*) foram as atrações de agosto e setembro, respectivamente. No mês que vem, é a vez de o prosador e jornalista Carlos Heitor Cony – autor de *Quase Memória*, *Pilatos*, *Informação ao Crucificado* e o recente *Romance sem Palavras*, além de colunista da revista *República* – falar sobre sua obra e a criação literária. Cony encerra as atividades do projeto, que reiniciam em 2000 com outros expoentes da ficção brasileira. Os encontros acontecem sempre na última quinta-feira do mês, às 19h30, no auditório do MAM (portão 3 do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, SP), e estão abertos a todos os interessados. A entrada é franca, e a conversa pode ser acompanhada também pela Internet, no site da revista.

Garcia-Roza e seu mais recente romance (à esq.): expoente

Torre poética

Skármeta põe a ficção brasileira na TV

O escritor chileno Antonio Skármeta está produzindo uma série de programas sobre a literatura e o cotidiano de países de língua espanhola e portuguesa, que serão transmitidos pelo canal People + Arts a partir do dia 2 deste mês. *Torre de Papel* terá 13 edições, duas delas dedicadas ao Brasil: "Primeiro, queremos mostrar como os brasileiros conseguem fazer uma poesia que é popular, principalmente por meio da música", diz ele. "Segundo, abordar a vida carioca, entender como uma sociedade que tem tantas tensões e problemas encontra no humor e na ironia uma forma de crítica, seja pelo humor cítrico do Millôr Fernandes, seja pelas analogias do João Ubaldo Ribeiro." – RENATA SANTOS

Romance de R$ 100 mil

Jornada de Passo Fundo dá o maior prêmio brasileiro de literatura

A Jornada Nacional de Literatura, que teve sua 8ª edição em agosto (com sucesso absoluto de público: 4 mil pessoas lotando um circo de lona durante quatro dias, da manhã à noite, em Passo Fundo, no Rio Grande do Sul), tem iniciativa e vocação para se tornar a mais importante conferência sobre literatura do Brasil. Neste ano, a jornada conseguiu a proeza de conferir o maior prêmio em dinheiro do país nos últimos anos para uma obra literária escrita em língua portuguesa, o Prêmio Passo Fundo de Literatura, de R$ 100 mil. O vencedor foi o gaúcho radicado em São Paulo Sinval Medina, com o romance histórico *Tratado da Altura das Estrelas*, publicado pela Edipucrs, em 1997. O livro conta a viagem, no século 16, de João Carvalho e Carvalhinho, pai europeu e filho mestiço das Américas, pelas novas terras do Brasil de Santa Cruz. – FLÁVIA ROCHA

Intercâmbio com o melhor

Escritores e a produção cultural do Nordeste chegam a São Paulo

O intercâmbio cultural entre regiões é o objetivo do projeto *Nordestes*, que acontece de 5 a 31 deste mês, no Sesc Pompéia, em São Paulo, SP. De terça a domingo, será mostrado o melhor de uma produção nem sempre conhecida, a despeito de sua qualidade, no centro econômico do país. Dos escritores presentes, destacam-se Fernando Monteiro (Prêmio **BRAVO!** de Revelação Literária, *ver texto nesta edição*) e Alberto da Cunha Melo (*ver texto nesta edição*). Nas artes plásticas, a curadoria selecionou obras de artistas como Gil Vicente (PE) e José Rufino (PB), entre muitos outros. Haverá, ainda, apresentações de 19 grupos musicais, 11 peças de teatro, 10 espetáculos de dança e uma mostra com 11 filmes e 9 vídeos. A promoção é da Fundação Joaquim Nabuco e do Sesc São Paulo.

Fernando Monteiro: encontro com o público em São Paulo

FOTOS VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO / LUIZ SANTOS / KIKO COELHO

CONTOS ALÉM DAS MONTANHAS

Em *Um Pouco Mais de Swing*, o mineiro João Batista Melo passeia por vários cenários e constrói uma geografia própria, regida por uma imaginação notável

Por Antônio Siúves

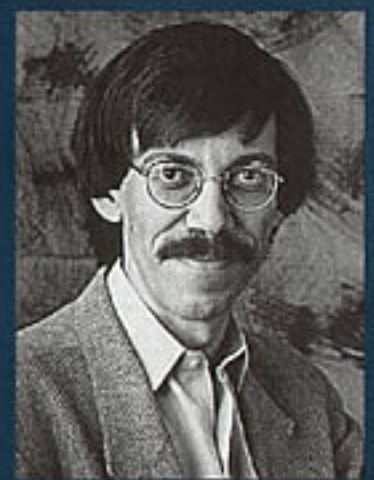
Antes de conduzir seu leitor pela noite de New Orleans ou por estranhas férias numa das pavorosas ex-repúblicas soviéticas para assistir a um entediado paulistano praticar o mais radical dos esportes, João Batista Melo o leva a sentir a fria e nevoenta paisagem que encobre Tadoussac, no Canadá. Do autor de *As Baleias de Saguenay* (1995) chegam em boa hora outras quinze histórias enfeixadas em *Um Pouco Mais de Swing*. O gênero conto está aqui muito bem tratado, com leveza, inventividade e despretensão. Não é pouco para uma época em que a angústia da influência chegou às raias da frescura, quando tantas promessas naufragaram em esterilidade, ou em resmas da chatice pós-moderna, sem falar no debate inconseqüente sobre a morte da narrativa.

João Batista Melo, vê-se em suas páginas, é um leitor omnívoro, daqueles formados pela tradição borgiana. Ele se fez um contador de histórias às vezes ingênuo – ou antes juvenil em seu lirismo marcado pela lamentação social, raramente previsível –, mas escreve com uma espontaneidade somente encontrada entre os grandes especialistas. Também é tentado pela seara latino-americana do realismo fantástico, que se espalhou como praga, mas não se deixa podar pela repetição. Ele conhece sua praia, ou seu mar, tão presente nas suas histórias, e nunca se esconde, não receia expor sua singela tradução da natureza e da humanidade. Seus contos, assim, capturam uma dimensão da existência que lhes confere um caráter artístico genuíno.

João Batista Melo trabalha como assessor de imprensa de um banco estatal em Belo Horizonte. É um devorador de prêmios, ganhou todos pelo país nos últimos tempos, sendo perfeitamente esnobado pela imprensa cultural. No ano passado, publicou o romance *Patagônia*, uma mirabolante aventura baseada nos sertões argentinos em que um sujeito busca o assassino do irmão, atribuído a ninguém menos que Butch Cassidy.

Um Pouco Mais de Swing se compõe com a primeira coletânea de contos do autor, *O Inventor de Estrelas*, Prêmio Minas de 1989. Nela está a melhor história do livro, *A Superfície*, tirada da tradição oral e tratada com tal calma e precisão que a credencia a integrar qualquer antologia do conto brasileiro dos últimos cinqüenta anos.

Nas narrativas de João, a mineiridade, essa palavra venenosa, que não fez poucos aleijões literários, intenta se libertar e, muitas vezes, consegue. O principal sintoma desse esforço vitorioso de subjugar a opressão das montanhas é o desenho de uma geografia própria, regida por uma imaginação dos diabos, na qual mal nos damos conta de que trocamos os beirais miseráveis do Vale do Jequitinhonha ou as ruas do Centro de Belo Horizonte pelo litoral do Rio, as margens do Mississipi ou um reconfortante café dentro do gelo nova-iorquino em um conto resgatado do fundo do mar, precisamente do naufrágio do Titanic (antes do meloso filme, por favor), em que uma anciã se desespera por não ter recebido sua pequena encomenda enviada pelo filho único. Nessa história, o ricaço de São Paulo, depois de ter todas as aventuras que o dinheiro lhe permitiu e achar pouco, compra um *city tour* pela praça de guerra de combatentes chechenos, ou do Cazaquistão, sabe-se lá.

O que se deve celebrar nesse pequeno livro é seu pendor para formar novos leitores, além de vir saciar outros leitores sedentos de boa prosa, de preferência vinda de autores brasileiros, esse produto que é quase um milagre em nosso mercado editorial.

A capa do livro e o autor: devorador de prêmios

Um Pouco Mais de Swing, livro de contos de João Batista Melo. Rocco, 137 páginas, R$ 19. À venda no **BRAVO! Shopping**: www.bravoshopping.com

FOTO EDUARDO TROPIA/DIVULGAÇÃO

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

VOLKSWAGEN

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
AUTORES DE LÍNGUA PORTUGUESA	**Meninos, Eu Conto** Record 79 págs. R$ 9	Baiano de Sátiro Dias (que já teve o lindo nome de Junco), **Antônio Torres** nasceu em 1940. Estudou em Salvador, onde foi repórter do *Jornal da Bahia*. Rodou o mundo e agora vive no Rio de Janeiro.	Com *Um Cão Uivando para a Lua*, de 1972, tornou-se um dos melhores escritores de sua geração. Outros títulos expressivos: *Os Homens de Pés Redondos*; *Balada da Infância Perdida*, *Um Táxi para Viena d'Áustria* e *O Cachorro e o Lobo*.	Três contos envolvendo a infância do autor, uma vivência rural em que o novo, em qualquer sentido, chegava lentamente. Torres retorna ao seu mundo arcaico como o "menino Tote" que ele já foi.	É um bom ponto de partida ou de reencontro para iniciantes e iniciados nessa obra que começa a ser reeditada.	Em como as histórias, sendo regionais, estão livres de regionalismos que às vezes desequilibram uma narrativa. E, no entanto, estamos no sertão da Bahia.	*"E vi os meninos conversarem só com os pensamentos e vi o sofrimento enrugar na cara chamuscada do meu pai, e ele não dizia nada e de vez em quando levantava o chapéu e coçava a cabeça. E vi a cara de boi capado dos trabalhadores e minha mãe falando, falando, falando e eu achando que era melhor se ela calasse a boca."*	De Naguchi. Bonita, mas com uma singeleza que não corresponde bem ao conteúdo. Reitera uma espécie de ilustração clichê de livros infanto-juvenis.
AUTORES DE LÍNGUA PORTUGUESA	**Minha Vida de Goleiro** Companhia das Letrinhas 47 págs. R$ 16,50	Formado em administração de empresas na Fundação Getúlio Vargas, **Luiz Schwarcz** é fundador da Companhia das Letras.	Schwarcz iniciou sua carreira na Editora Brasiliense antes de fundar sua empresa. Esse é seu primeiro livro como autor.	A história de um garoto, filho de judeus húngaros, que gostava de jogar botões. Ao evocar essa paixão infantil, o escritor conta de modo delicado a saga de sua família.	O mundo pelos olhos da infância produz, às vezes, boa literatura. É o caso desse goleirinho dividido entre o National Kid e a resistência antinazista judaica.	No ficcionista que desponta. Desde Ênio Silveira – criador da Civilização Brasileira e um belo estilo –, não são muitos os editores que escrevem bem.	*"A história da minha mãe não pára por aí. Mas neste livro terá de parar. Pelo menos por enquanto. Tudo o que aconteceu depois da cena que encerrou o capítulo anterior até ela ter um filho goleiro fica por conta da imaginação do leitor, até porque ainda precisam entrar no livro personagens muito importantes; entre eles: meu pai. Mas, antes dele, um pouco mais de futebol."*	De Maria Eugênia. Em duas fotos e um desenho, a síntese de uma infância, da saga familiar ao futebol. Exata.
AUTORES DE LÍNGUA PORTUGUESA	**Os Fios da Memória** Rocco 224 págs. R$ 22	**Adriana Lisboa** nasceu em 1970. Estudou música como flautista e cantora.	É o primeiro romance dessa carioca criada entre a fazenda da família, no interior fluminense, e o Rio de Janeiro.	Uma família portuguesa na vaga de imigração, caça a riquezas e miscigenação, o que implica amores, transgressões e sexo bruto. A história é contada do Rio de Janeiro e do ponto de vista da herdeira desse mundo antigo.	Adriana Lisboa é uma estréia interessante: ela revela segurança em um tema com antecedentes fortes na literatura brasileira e se sai bem.	Na tranqüilidade da estreante até numa autocrítica sutil, quando sua personagem admite certa verborragia.	*"Durante os saraus promovidos na chácara da Gávea, Catarina servia competentemente os convidados e convidadas; na clandestinidade das alcovas, conheceu de forma mais íntima viscondes e marqueses e barões, serviçais, músicos, políticos e poetas."*	Foto de Henrique Dinis da Gama. Um paisagem de Lisboa é sempre uma solução, mesmo sem invenção.
AUTORES DE LÍNGUA PORTUGUESA	**Partes de África** Record 253 págs. R$ 25	**Helder Macedo** é português de Moçambique, onde nasceu, em 1935, e passou a infância – como o major Otelo Saraiva de Carvalho, o militar que gostava de música e teatro e derrubou a ditadura salazarista.	Professor universitário em Londres, onde é titular da Cátedra Camões do King's College e autor de extensa obra teórica, Helder Macedo finalmente chegou ao Brasil com o seu romance *Pedro e Paula*.	As relações portuguesas com as colônias africanas recontada do ângulo de um grupo de pessoas, uma delas visivelmente o próprio autor. Amores e atrocidades no mesmo plano.	É um bom romance dentro da história do colonialismo, gênero, por assim dizer, com brilhantes antecedentes franceses (Camus) e anglo-saxões (Nadine Gordimer).	Na presença no enredo, como personagens indiretos, de importantes intelectuais portugueses – como os poetas Mário Cesariny e Herberto Helder ou o romancista José Cardoso Pires.	*"O meu pai acreditava nas leis. Conhecia-as, cumpria-as, impunha o seu cumprimento. Nos homens acho que não acreditava, que não esperava muito deles, a consistente generosidade dos seus atos públicos refletia finalmente uma profunda, impessoal indiferença."*	De Tita Nigrí sobre o mapa antigo da África. Bom resultado ao usar graficamente um dado temporal para um continente onde as mudanças chegam lentamente.
AUTORES DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Musashi – Volume 1** Estação Liberdade 900 págs. R$ 48	**Eiji Yoshikawa** (1892-1962) foi um dos mais conhecidos e lidos escritores do Japão. Suas histórias, baseadas em fatos históricos, eram publicadas nos jornais de maior tiragem do país.	*Musashi*, o livro mais vendido da ficção japonesa (120 milhões de exemplares), teve dezenas de versões cinematográficas e televisivas. Paralelamente a essa atividade literária iniciada aos 22 anos, Yoshikawa trabalhou como jornalista.	Os feitos do samurai Miyamoto Musashi, que viveu de 1584 a 1645, e a sua transformação de guerreiro feroz em combatente sábio. A longa saga – a ser concluída em mais dois volumes – mostra a decadência desse tipo de guerreiro.	É um folhetim admirável tanto no aspecto aventuresco quanto na quantidade de informações sobre a vida japonesa do período.	Na presença do budismo e em seus enunciados filosóficos que permeiam um cotidiano marcado pelas artes marciais e combates.	*"Agon soltou um novo e estranho grito, recolheu a lança e voltou-se em seguida para Musashi, aproximando-se com passos que lembravam um bailado. O corpo musculoso e destemido parecia envolto em tênue vapor."*	De Antonio Kehl com ilustração de Aya Okamoto. Concentra o tema e desperta a curiosidade. Bela criação.
AUTORES DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**O Espelho do Mar Seguido de Registro Pessoal** Iluminuras 284 págs. R$ 29	O polonês Józef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowiski nasceu em 1857 numa região da Polônia então sob domínio russo. Morreu em 1924 na Inglaterra como **Joseph Conrad**, um dos renovadores do romance inglês.	Filho de um poeta envolvido nas lutas nacionalistas polonesas, que o levaram à prisão, Joseph Conrad viveu no seu país até os 17 anos, quando inicia uma vida de aventuras. Em 1890 publicou *Lord Jim*, uma de suas obras mais conhecidas.	Homem de biografia tumultuada, ele faz de *O Espelho do Mar* as lembranças de sua vida de marinheiro. Em *Um Registro Pessoal* revela fatos de sua família e seus motivos para deixar a Polônia.	André Gide disse: "Ninguém viveu mais intensamente que Conrad, nem ninguém soube realizar uma transformação tão consciente e paciente de sua vida em arte".	Em como o mar é uma paixão exaltante na vida desse autor refinado. Não é uma novidade em literatura (Melville, Stevenson, London), mas sempre impressiona.	*"Os navios têm sua própria natureza; eles podem contribuir por si próprios com nossa auto-estima pela exigência que suas qualidades fazem da nossa habilidade e suas deficiências de nossa firmeza e resistência."*	De Fê. O retrato de Conrad com seu olhar enigmático define um projeto gráfico eficiente.
AUTORES DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**A Dama do Cachorrinho e Outros Contos** Editora 34 368 págs. R$ 29	**Antón Pavlovitch Tchekhov** (1860-1904) é uma figura tão poderosa da literatura que se cai na tentação da frase de efeito: foi o maior dramaturgo do mundo depois de Shakespeare. Escreveu ainda novelas e centenas de contos.	Algumas de suas melhores peças foram encenadas no Brasil nas últimas temporadas: *A Gaivota*, *Tio Vânia*, *As Três Irmãs*, *Ivanov*.	Contos que refletem um comentário seu: "Quero apenas dizer aos homens com honestidade e franqueza: observai como é detestável a vida que levais".	Esse autor – que se dizia um químico dos sentimentos – é um criador maravilhosamente sutil. Jamais deixou de ser lido e representado.	No posfácio de Boris Schnaiderman, sábio tradutor e divulgador da literatura russa. Ele analisa a questão da importância atual dos contos tchekhovianos, que tinha Virginia Woolf entre seus admiradores.	*"Volódia enfiou na boca o cano do revólver, apalpou algo semelhante a gatilho e apertou o dedo... Depois, apalpou mais uma saliência qualquer e apertou também. Tirando o cano da boca, enxugou-o na aba do capote, examinou a trava. Antes, nunca havia segurado na mão uma arma..."*	De Bracher & Malta Produção Gráfica. Impessoal como uma razão social de firma, desperdiça telas de grandes pintores.
NÃO-FICÇÃO	**Anita Garibaldi – Uma Heroína Brasileira** Editora Senac São Paulo 376 págs. R$ 35	Embora sua imagem atual esteja mais associada à televisão – agora como apresentador do programa *Roda Viva*, da TV Cultura de São Paulo –, **Paulo Sérgio Markun** é, desde 1971, um talentoso jornalista da imprensa escrita.	Criador do *Pasquim São Paulo* e da *newsletter Deadline*, Markun consegue tempo para viver na praia Santo Antônio de Lisboa, em Florianópolis.	A quase inacreditável história da brasileira Anita Garibaldi, jovem casada que abandona tudo para seguir as causas republicanas, a Guerra dos Farrapos e a luta pela unificação da Itália na companhia de Giuseppe Garibaldi.	Na linha de um provérbio judaico ("Para que romance se a vida já é um romance"), Markun demonstra que a reportagem investigativa pode ser também aventura.	No tom jornalístico: pouco rodapé, nada de rapapés. Leitura fácil sem perda de conteúdo. Aos que desejarem mais, o autor indica extensa bibliografia.	*"Garibaldi encontrou uma mulher em Laguna, apaixonou-se por ela e a levou consigo. Sobre o episódio em si, muito se escreveu e existem versões baseadas em depoimentos orais que contestam a deixada pelo protagonista em suas memórias."*	De João Batista da Costa Aguiar. Boa combinação de efeitos gráficos e material iconográfico.
NÃO-FICÇÃO	**Erich von Stroheim Du Ghetto au Ghota** Éditions L'Harmattan 393 págs. 210 francos franceses	**Fanny Lignon**, formada em filosofia e doutora em estudos cinematográficos. Professora da Universidade de Caen, é também pesquisadora do cinema mudo.	O livro faz parte da coleção *Champs Visuels*, dedicada à história do cinema. Alguns de seus títulos: *Le Temps des Vamps – 1915-1965 (Cinquante Ans de Sex Appeal)*, de Michel Azzopardi, e *Vers une Esthétique du Vide au Cinéma*, de José Moure.	Revela a imagem falsa que Erich von Stroheim, um dos gênios do cinema, forjou para si para tentar ser o oficial prussiano e nobre que representou na tela. Na realidade, Stroheim era filho de um modesto chapeleiro judeu de Viena.	O diretor de *Ouro e Maldição* e *A Marcha Nupcial* é um dos criadores do cinema como grande arte.	Na grandeza e no delírio do artista, que, segundo o ator Marcel Dálio, "não teve nunca nem amigo, nem mulher, nem ninguém. Stroheim se casou com Stroheim e era apaixonado por Stroheim".	*"Stroheim est prêt à tout pour accroître sa notoriété. Prenant au pied de la lettre l'idée reçue selon laquelle un noble est l'inverse d'un juif, il décide de se faire de plus en plus noble." ("Stroheim está disposto a tudo para aumentar sua notoriedade. Tomando ao pé da letra a idéia segundo a qual um nobre é o inverso de um judeu, ele decide se fazer cada vez mais nobre.")*	Stroheim em uma cena do filme *A Grande Ilusão*, de Jean Renoir. Todo sentido do livro em uma foto. Perfeita.
NÃO-FICÇÃO	**Mitologia da Saudade** Companhia das Letras 154 págs. R$ 18	**Eduardo Lourenço** nasceu em São Pedro do Rio Seco, Portugal, em 1923. Formado em ciências histórico-filosóficas na Universidade de Coimbra, é ensaísta e crítico literário.	Professor universitário com larga experiência internacional (Hamburgo, Heidelberg, Montpellier), Lourenço lecionou na Bahia. Recebeu o Prêmio Camões e o Prêmio Europeu de Ensaio Charles Veillon. Vive atualmente em Vence, na França.	Magníficos ensaios sobre a história e a cultura de Portugal, do sebastianismo à já clássica noção de melancolia e saudade associada ao seu povo.	Lourenço – uma das grandes inteligências da cultura portuguesa atual – se propôs a observar, sem concessões, a sua sociedade.	Em como o ensaísta segue, como disse José Saramago, "a uma imperiosa necessidade de ver e compreender o que há por trás dos véus em que parecem esconder-se, mais do que Portugal, os portugueses".	*"Na verdade, não temos saudade, é a saudade que nos tem, que faz de nós seu objeto. Imersos nela, tornamo-nos outros. Todo nosso ser ancorado no presente fica, de súbito, ausente."*	De Angelo Venosa. *Clean* ou *cool*, para se usar os clichês fatais. Ao comentá-la, Lourenço deu a entender, com bom humor, que esperava algo mais convincente.

Os livros indicados nesta seção podem ser comprados por preços especiais no site BRAVO! Shopping: www.bravoshopping.com

A bailarina de flamenco Eva La Yerbabuena (na página oposta) e os misteriosos músicos do Nilo, Alto Egito (foto): a geografia da música cigana

FOTOS DIVULGAÇÃO

Vida cigana

O Festival Internacional de Artes Cênicas reúne em São Paulo artistas ciganos de 13 países

Por Flávia Rocha

O 8º Festival Internacional de Artes Cênicas, que vai de 27 deste mês a 7 de novembro, escolheu como tema a cultura cigana e procurou refazer a trajetória da diáspora desse povo reunindo grupos de 13 países que de uma forma ou de outra assimilaram as tradições ciganas (e vice-versa): Índia, Egito, Turquia, Grécia, Albânia, Macedônia, Hungria, Romênia, Sérvia, Bulgária, Polônia, Espanha e Brasil. Ruth Escobar, presidenta do festival, justifica a escolha do tema deste ano: "Eu me dei conta de como a Ásia estava presente no teatro contemporâneo. Nota-se a influência do Oriente na obra de artistas como Peter Brook e Victor Garcia, por exemplo. E, de um modo geral, as pessoas estão se voltando para o lado místico, espiritual. Os ciganos, com seu modo de vida livre, representam justamente isso". A programação inclui música e dança e vai de grupos essencialmente ciganos, como o romeno Taraf de Haidouks, o húngaro Kek Lang, o macedônio Kocani Orkestar, o greco-albanês Koumpa-

neia Kostas Xalkias e o turco Istambul Oriental Ensemble até grupos apenas de influência cigana, como as espanholas Eva La Yerbabuena e Cármen Linares.

Entre as grandes atrações do festival há a orquestra de Goran Bregovic, com 50 pessoas. Bregovic, de origem servo-croata, ficou famoso nos anos 70 e 80 como músico de rock e nos anos 90 como autor das trilhas sonoras de filmes de Emir Kusturica (Arizona Dream, Underground), e de A Rainha Margot, de Patrice Chéreau. Outro grande nome é a cantora Cármen Linares, que em seus espetáculos liga a música flamenca aos grupos de câmara e sinfônicos. Linares se apresenta com Eva La Yerbabuena (Eva Garrido García, uma das mais importantes bailarinas da Espanha).

Menos contemporâneo e mais característico das longínquas origens ciganas são os grupos vindos do norte da Índia. O Divana, reunindo músicos e poetas da província do Rajastão, fez sucesso no festival do ano passado. Os músicos do Nilo trazem a parte africana ao festival.

Wagner Tiso é a grande contribuição brasileira. Esse sobrenome, ele explica, vem da região do rio Tisa, um afluente do Danúbio, que percorre diversos países do Leste Europeu. Seus ancestrais teriam percorrido toda a Europa Central até chegar ao Brasil, onde ele nasceu, em Três Pontas, Minas Gerais. Tiso preparou um espetáculo especial para a ocasião, que ele chama de Nave Cigana.

O povo do mistério

A origem dos ciganos é uma fonte de lendas. Por Jefferson Del Rios

Django Reinhardt, uma figura importante do jazz moderno, era cigano. Guitarrista extraordinário e de curta vida (1910 e 1953), formou com Stéphane Grapelli, nos anos 30, o Quinteto do Hot Club da França. As noitadas do Hot estão nas antologias musicais e nelas reinava Django, o que seus discos — alguns com os jazzistas americanos pesos pesados Beny Carter e Coleman Hawkins — confirmam. Django é uma imagem a ser evocada ao se dizer algo sobre um povo associado ao mistério.

Os ciganos surgiram no Ocidente há dez séculos como um fragmento do mosaico de povos da Índia. Entre pistas fantasiosas conseguiu-se, enfim, defini-los como indo-europeus. Nessa caminhada, atingiram a Europa via Oriente Médio: há registros deles na Grécia em 1322. De início os cristãos os chamaram de sarracenos; em seguida fixou-se a denominação de cigano. A palavra viria do grego *atsinganos*, seita ligada a adivinhações; ou ainda do grego *aigyptiaki* (egípcio). A forma inglesa *gipsy* é a corruptela de *egípcio*. Já os ciganos, eles mesmos, não estão preocupados com o quebra-cabeça simplesmente porque nunca se designaram assim. Eles se dizem o povo rom, e isso interessa: a palavra é hindu com possível raiz no sânscrito. Em contrapartida tratam os estrangeiros por *gadjo*, expressão incorporada, como gíria, na língua portuguesa: o gajo.

Existem características realmente intrigantes nessa gente. Ao deixar a Índia, não trouxeram uma religião definida, nada além do vocábulo *Del*, ou *Devel*, para Deus. Também não têm uma idéia mítica da criação do mundo ou fatos recorrentes em culturas diversas (o Dilúvio está na Bíblia e na epopéia suméria Gilgamesh).

Desde que começaram a acampar na Europa com sua pele morena e a ser vistos sumariamente como negros, iniciou-se um dos mais estranhos processos de atração e repulsa da vida ocidental. Em um continente de superstições sombrias em que na Idade Média até os leprosos eram torturados e mortos, os ciganos tornaram-se alvo de horrores. História que acaba nos campos de concentração ao lado dos judeus. Além do fascínio ou da curiosidade temerosa que despertam na população, eles aparecem na alta literatura: há ciganos em Gil Vicente (*A Farsa das Ciganas*, de 1521), Shakespeare, Cervantes e Molière.

Dadas as peculiaridades erráticas de sua vida, os ciganos são vistos como misteriosos, desonestos, sexualmente desregrados. Na realidade os hábitos internos da comunidade são severos. A imagem erótica decorre mais da visão exterior: a fatal Esmeralda, de *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo — vivida no cinema pelas belíssimas Maureen O'Hara e Gina Lollobrigida —, e os heróis de García Lorca. Alheios às estruturas econômicas, sociais e religiosas, os ciganos ficaram sempre, literalmente, a céu aberto, enquanto os judeus conseguiram razoável integração onde viveram, chegando mesmo a posições de destaque nas ciências e nas finanças. Já esses ledores de sorte, comerciantes de animais e metais pouco nobres foram vítimas de restrições religiosas e acusações sinistras. Um bispo da Suécia decidiu, em 1560, que os padres não lhes fariam nem o batismo nem o enterro. Mesmo assim, no panorama europeu, eles estabeleceram redes de autoproteção, comunidades sedentarizadas e até uma "burguesia cigana". Na Hungria, onde chegam a 800 mil pessoas, foi fundado, em 1989, o Partido Social-Democrata dos Ciganos. Mas, em outros lugares, como o Brasil, a situação deles atinge a extrema penúria.

Vaivéns à parte, é o lado belo dessa cultura que o produtor e animador cultural João Carlos Couto acompanha há anos, oferecendo os meios para Ruth Escobar organizar o festival — de que ele é diretor-executivo. Um encontro que vale como arte e antropologia, relembrando o filósofo Herbert Spencer, para quem existiria em nós a "inquietação dos nômades ancestrais". Pode ser. E, por aí, voltamos a Django Reinhardt homenageado por Woody Allen no seu mais recente filme, *Sweet and Lowdown* (inédito no Brasil). O poeta Jean Cocteau, anos atrás, notando o estilo de vida de Django, fez um comentário que resume a mística cigana: "Ele mora como todos sonhamos morar, numa carroça. E mesmo quando não morava mais numa carroça, ainda morava".

Arte e símbolos de um povo: acima, detalhe da bandeira cigana, uma roda que lembra os carroções nômades e a diáspora desse povo. E, da esquerda para a direita, o melhor de sua arte: músicos do Nilo (Egito); CD do magistral guitarrista de jazz Django Reinhardt (no destaque); músicos da Macedônia; Wagner Tiso, o brasileiro descendente de ciganos que viviam às margens do rio Tisa, afluente do Danúbio; e grupo do Rajastão (Índia)

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTOS DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

8º Festival Internacional de Artes Cênicas. De 27/10 a 7/11. Em São Paulo, SP

- Sesc Vila Mariana (r. Pelotas, 141, tel. 0++/11/5080-3147): Fanfarra de Bijapur (Índia), dia 27; *Músicos do Nilo* (Egito), dia 27; Divana (Índia), de 27 a 31; Koumpaneia Kostas Xalkias (Grécia/Albânia), de 1º a 3/11; Wagner Tiso (Brasil), dia 4/11; Taraf de Haidouks (Romênia), de 5 a 8/11
- Teatro Municipal (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698): Eva La Yerbabuena e Cármen Linares, de 28, a 31
- Sesc Belenzinho (r. Álvaro Ramos, 991, tel. 0++/11/6096-0703): *Músicos do Nilo* (Egito), de 28 a 30; Kokani Orkestar (Macedônia), de 3 a 6/11
- Sesc Pompéia (r. Clélia, 93, tel. 0++/11/3871-7700): Kek Lang (Hungria), de 5 a 7/11
- Sala São Paulo (r. Mauá, 51, tel.0++/11/223-5199): Goran Bregovic (Sérvia, Bulgária, Polônia), de 5 a 7/11
- Até o fechamento desta edição as datas e os locais não estavam confirmados e podem ser alterados pela organização do festival

O centro do movimento

O Rio de Janeiro se consolida como sede da mais vigorosa escola de dança brasileira e promove neste mês o 8º Panorama RioArte de Dança

Por Ana Francisca Ponzio

FOTO ADELMO LAPA/DIVULGAÇÃO

A Fase do Pato Selvagem (foto) é obra do coreógrafo João Saldanha Filho, um dos expoentes do movimento da dança contemporânea no Rio de Janeiro

Diferentemente de São Paulo, onde a dança moderna sempre se expressou com intensidade, o Rio de Janeiro parecia destinado a preservar a tradição clássica. Sede da primeira escola de balé do Brasil, fundada em 1927 pela russa Maria Olenewa, a capital fluminense também foi pioneira na formação, em 1936, de um corpo de baile ligado ao Teatro Municipal. Com a reputação que conquistou e manteve nas décadas seguintes, o elenco oficial da cidade dominou a cena, ofuscando as iniciativas alheias ao repertório acadêmico. No entanto, depois de quase 50 anos, a criação contemporânea ganha fôlego no Rio, gerando o movimento mais vigoroso do país. Neste mês, a vitalidade dessa produção se manifesta no 8º Panorama RioArte de Dança, produção intimamente ligada à projeção alcançada pelos novos criadores cariocas.

Hoje desfrutando de um ambiente democratizado, a dança no Rio de Janeiro equilibra tradição e contemporaneidade na mesma balança, sem descartar intercâmbios entre as duas vertentes. "Profissionais da dança clássica que nunca apareciam nas platéias de espetáculos modernos agora nos freqüentam. Isso é novo", diz o coreógrafo João Saldanha. Filho do celebrado técnico da seleção brasileira de futebol, de quem herdou o nome, Saldanha dedica-se à dança há 22 anos. Para o Panorama RioArte, ele criou o solo *Três Meninos e um Garoto*, que será interpretado pelo bailarino Marcelo Braga.

Acima, cena de *Antimatéria*, de Ana Vitória. Abaixo, um momento de *Duetos*, de Andréa Maciel, que apresenta no 8º Panorama a coreografia *Alaska*. Gaúcha, Andréa chegou ao Rio em 1987, num "ambiente morno", e viu a eclosão da dança moderna no início dos anos 90. "Muita gente trabalhando cria um mercado de fato", diz ela

Inaugurado em 1992, o Panorama surgiu por iniciativa da RioArte, instituição subordinada à Secretaria Municipal de Cultura do Rio, que na época encomendou à coreógrafa Lia Rodrigues um projeto de incentivo à dança. Vitrine solitária de uma produção quase marginal, o Panorama estimulou a criação local em suas cinco primeiras edições. Em 1997, quando foi incorporado ao calendário oficial da cidade, ganhou maior dimensão, passando a trazer produções de outros Estados brasileiros e também do exterior. Na edição deste ano, apresenta convidados como o SOAP Dance Theater, grupo dirigido na Alemanha pelo coreógrafo português Rui Horta. Representando São Paulo, há a coreógrafa Marta Soares, a Companhia Três de Paus e a dupla Lara Pinheiro e Marcos Gallon. De Goiânia, o grupo Quasar traz *Coreografia para Ouvir*, de Henrique Rodovalho, e de Belo Horizonte vem Adriana Banana, com *Magazin*.

A grande aposta do Panorama, entretanto, continua sendo a produção emergente do Rio. Nas duas *Noites Cariocas* da programação (dias 22 e 31), nove peças curtas mostram novas coreografias de criadores pouco conhecidos, como Esther Weitzman, Paulo Mantuano, João Wlamir, Priscilla Teixeira e André Vidal. Reflexo da quantidade de coreógrafos atuantes na cidade, tais nomes se somam a pelo menos dez criadores, a maioria não incluída no Panorama deste ano, mas que ocupa a linha de frente do movimento, com produções regulares e identidade estética.

Entre os que marcam presença no movimento de renovação carioca há os veteranos e desbravadores, como Regina Miranda e Carlota Portela, que enfrentaram, no passado, a era predominantemente clássica. Na fase intermediária incluem-se João Saldanha, Márcia Milhazes, Lia Rodrigues, Márcia Rubin, Rubens Barbot e Deborah Colker. A nova geração inclui criadores como Paulo Caldas, Ana Vitória, Paula Nestorov, Frederico Paredes, Gustavo Ciríaco, Andréa Maciel e Dani Lima.

Para o sucesso de tal movimento, além da capacidade de organização dos próprios grupos que, unidos, passaram a cobrar ações do poder público, tem sido fundamental o projeto político de Helena Severo, secretária municipal de Cultura do Rio desde 1993. Com empreendimentos a favor da dança, a secretaria criou na cidade um oásis sem similares no resto do país e sintonizado com as políticas culturais desenvolvidas na França. "A atuação da secretaria começou com o oferecimento de recursos para a manutenção de companhias durante um ano. De início, subvencionamos Regina Miranda, Carlota Portela e Deborah Colker, que depois conquistou autonomia com o patrocínio da Petrobras. À medida que os bons resultados se confirmaram, estendemos a subvenção para oito grupos", diz.

Devidamente azeitada, a máquina multiplicou sua produção. Mesmo os coreógrafos que não contam com apoio financeiro da secretaria passaram a criar com mais intensidade, ao perceber um mercado de trabalho em desenvolvimento. Andréa Maciel, por exemplo, sobrevive à própria custa, mas trabalha com motivação renovada depois da "grande virada". Gaúcha, Andréa lembra que, em 1987, "o clima era morno" nos ambientes da dança carioca. "A mudança começou no início dos anos 90, quando os coreógrafos organizaram o Fórum de Dança Contemporânea no Museu de Arte Moderna. Depois disso, os criadores foram surgindo e se desenvolvendo. Muita gente trabalhando gera um mercado de fato", diz a coreógrafa, que no 8º Panorama comparece com *Alaska*, no dia 29, que busca expressar, em movimentos, as sensações despertadas por paisagens geladas. "Procuro misturar balé clássico com capoeira", diz ela.

Onde e Quando

8º Panorama RioArte de Dança. De 20 a 31 de outubro, no Teatro Carlos Gomes (rua Pedro 1º, 4, pça. Tiradentes, s/nº, tel. 0++21/232-8701, Rio de Janeiro, RJ). Preço: R$ 5 e R$ 10. Realização: Secretaria Municipal de Cultura e RioArte. Patrocínio: Instituto Goethe do Rio de Janeiro, Funarte, Ministério da Cultura

Paralelamente aos espetáculos, o 8º Panorama RioArte promove um encontro fundamental para o futuro da dança carioca. Para viabilizar a inauguração de um centro coreográfico no próximo ano, Helena Severo estará reunida, no dia 21, com profissionais como Jean-Marc Urrea. Junto com a coreógrafa Mathilde Monnier, Urrea dirige o Centro Coreográfico da cidade francesa de Montpellier. O similar brasileiro funcionará no bairro da Tijuca, em 2000, numa antiga fábrica de cerveja cuja reforma será custeada pelo Grupo Pão de Açúcar.

"Um centro coreográfico no Rio abrirá um precedente nacional", diz Angel Vianna, mestra das duas gerações de criadores cariocas. À frente do Centro de Estudo do Movimento e Artes, Angel pode ser considerada o pilar do movimento atual. Um de seus discípulos, o coreógrafo Paulo Caldas, desponta como um dos mais promissores talentos surgidos nos últimos anos. "Processos de criação fortes estão vinculados a processos de formação igualmente sólidos, e Angel garantiu essa base", diz Caldas, que vê na abertura do centro coreográfico o selo de continuidade da atual política cultural. "O centro é um empreendimento de vanguarda, que oferecerá estúdios de ensaios, palcos móveis e apartamentos para companhias visitantes", diz Helena Severo, que também instituiu temporadas regulares de dança, bolsas de estudos, premiações e um circuito de espetáculos em regiões suburbanas. "Música e dança são vocações do povo brasileiro", ela diz.

Acima, cena de *Chegança*, de Paula Nestorov, que também participa do 8º Panorama de Dança. Criado em 1992, o projeto para estimular a dança no Rio surgiu como uma vitrine para uma produção quase marginal, mas cresceu a ponto de tornar-se uma das principais referências da produção coreográfica nacional e integrou-se ao calendário oficial da cidade. Segundo a secretária municipal de Cultura, Helena Severo, o Rio de Janeiro deve ganhar, no próximo ano, um centro de produção coreográfica, nos moldes dos existentes na França, com estúdios de ensaio, palcos móveis e alojamento para visitantes montados numa antiga cervejaria

Para Tatiana Leskova, testemunha de longa data da dança carioca, o cenário atual é estimulante e promissor. Francesa, Tatiana trabalhou com Balanchine e Nureyev, admiradores confessos de seu talento. A partir de 1945, quando se mudou para o Brasil, passou a ser uma das personalidades mais influentes da dança brasileira. Além de dirigir por quatro vezes o Balé do Teatro Municipal do Rio, ela formou legiões de bailarinos e remontou obras importantes do repertório clássico. Contudo, sempre se manteve receptiva à produção contemporânea e hoje tece elogios a vários criadores da nova dança. "Há muita gente talentosa, mas é importante distinguir aqueles que têm vontade de criar mas na verdade estão impondo ao público uma espécie de terapia pessoal. Há muita coisa boa, mas também muitas tentativas. Em 1925, Bronislava Nijinska criou o balé *Les Noces*, que permanece moderno. É no futuro, portanto, que as propostas atuais vão provar seu valor."

Os tambores do Soleil

Estréia em Paris o novo espetáculo do grupo de Ariane Mnouchkine

A estréia atrasou quatro meses, mas finalmente Paris pode ver um dos espetáculos mais aguardados de sua temporada teatral: *Tambours sur la Digue*, a nova peça do Théâtre du Soleil, grupo criado e dirigido por Ariane Mnouchkine, em cartaz na Cartoucherie de Vinncenes, nos arredores da cidade.

O Théâtre du Soleil é quase uma instituição do teatro contemporâneo. Ele surgiu em 1964, atravessou o *agit-prop* dos anos 60, o rescaldo de Maio de 68, a onda neoliberal raivosa, a queda do Muro e inúmeras reviravoltas, tanto à esquerda quanto à direita. *A Cozinha* (1967), *Os Palhaços* (1969) e sobretudo dois espetáculos sobre a Revolução Francesa, *1789* (1970) e *1793* (1972), transformaram a companhia numa das mais influentes de teatro do pós-guerra.

Ensaio de *Tambours*

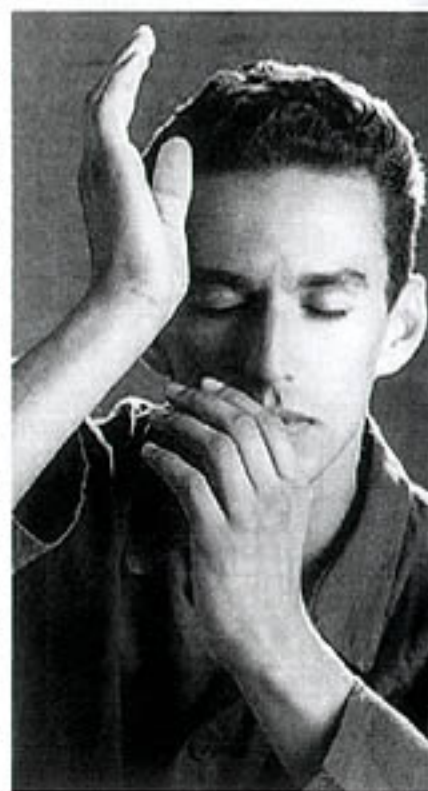
Mnouchkine, apesar de elencos irregulares (em comparação com as personalidades fortes que marcaram a história do grupo), tem construído encenações com um apuro estético inegável sem negligenciar o debate de grandes temas da atualidade. Em *Tartuffo*, de 1995, ela explorou o fanatismo integrista. A peça tinha endereço certo numa época marcada por atentados na Argélia, assassinatos de Estado no Iraque e ameaças de morte contra escritores. O espetáculo anterior, *La Ville Parjure* (1994), discutia o problema da Aids. Os anos, no caso de Mnouchkine, afiaram alguns instrumentos em vez de gastá-los.

O texto do novo espetáculo é da escritora francesa Hélène Cixous, uma leitora voraz de Clarice Lispector que trabalha com o Soleil há anos. A música, que tem papel fundamental na atividade de Mnouchkine, é de Jean-Jacques Lemêtre, o elenco é internacional, com 23 atores e atrizes, incluindo a brasileira Juliana Carneiro da Cunha.

Tambours sur la Digue (uma tradução literal seria *Tambores no Dique*) é um espetáculo "sob forma de peça antiga para marionetes interpretada por atores". É uma fábula sobre o poder e as revoluções sociais: diante da ameaça de uma enorme inundação nas terras do Senhor Khang, é preciso vigiar os diques e torcer para que eles resistam. Mas um belo dia alguém pensa se talvez não seja o caso, ao contrário, que esses diques arrebentem. – FERNANDO KINAS, de Paris

A coreografia de Fortaleza

2ª Bienal de Dança do Ceará persegue padrão internacional

A 2ª Bienal de Dança do Ceará, que se dá de 19 a 23 deste mês em Fortaleza, avança no objetivo de transformar a capital cearense em um dos palcos importantes da dança brasileira. Promovida pelo Colégio de Dança, fundado no ano passado pela Secretaria de Cultura do governo estadual para formar bailarinos, reciclar professores e estimular a criação coreográfica, a bienal capricha na programação para atingir, quanto antes, padrão internacional. Entre as boas atrações deste ano, a bienal traz o Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro com sua recente montagem de *Coppélia*; o Grupo Quasar com *Divíduo*; o grupo Staccato, dirigido pelo coreógrafo Paulo Caldas, com *LeightMotiv*; além de um espetáculo especial com Ana Botafogo. Para lembrar que o Ceará é celeiro de bons bailarinos, o curador Flávio Sampaio, programou uma noite de solos de vários filhos pródigos. Integram esse espetáculo Cláudio Bernardo, hoje um bem-sucedido coreógrafo na Bélgica, Bira Fernandes, que vive na Alemanha, Linhares Júnior, vindo da Holanda, além de Francisco Timbó, atual integrante do Ballet do Teatro Municipal do Rio, Gustavo Lopes, do Balé da Cidade de São Paulo, e Chica Timbó, do Ballet da Cidade de Niterói. A 2ª Bienal de Dança do Ceará acontece no Theatro José de Alencar (pça. José de Alencar, s/nº, Fortaleza, CE; tel. 0++/85/252-3928). – AFP

Cláudio Bernardo: filho pródigo

A maratona do Lume

Grupo teatral de Campinas viaja com peças de seu repertório

O Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, da Unicamp – apresenta cinco peças de seu repertório em três cidades diferentes: *Parada de Rua* e *Cortejo* no Rio de Janeiro, *Café com Queijo* em São Paulo, *Cravo, Lírio e Rosa* e *A-mala* em sua sede, em Campinas. Fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier, o grupo baseia seu método teatral em pesquisas de campo: seus integrantes partem em viagens pelo Brasil (financiadas pela Fapesp), colhem dados, imagens, cantos e histórias. Informações pelo tel. 0++/19/289-9869. – LÚCIA SPERBER

Cena de *Café com Queijo*

FOTOS DIVULGAÇÃO / TINA COELHO/DIVULGAÇÃO

TILL OU O HUMOR NA SAXÔNIA

O novo espetáculo da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes exercita a comédia popular com referências eruditas

Por Jefferson Del Rios

Jon Hreggvidson deve ser primo de Till Eulenspiegel, o personagem que a imaginação do dramaturgo Luis Alberto de Abreu foi buscar numa Saxônia descrita como misteriosa ao público (é apenas uma região da Alemanha com 15 mil quilômetros quadrados: esses recursos de "Transilvânias" endossam o reducionismo europeu sobre bárbaros brasis). Jon é a figura central de *O Sino da Islândia*, saga de fundo histórico do magnífico escritor Halldor Laxness, totalmente ignorado no Brasil, embora tenha sido o Nobel de Literatura de 1955. Jon, o islandês, é definido de um modo que cai como uma luva em Till: sórdido, indomável, vilipendiado e glorificado. Como seu irmão Peer Gynt, de Ibsen, que Abreu, autor de boa formação teatral, não deve ter ignorado ao fazer esse Till-saxão com traços de Malasartes. Na sua pesquisa de temas populares de comédia, ele busca temas e personagens recorrentes a várias culturas para aproximá-los do imaginário ibérico-brasileiro (os portugueses Zé do Telhado e Zé Povinho ficariam felizes se lembrados). O resultado desse esforço e invenção significa outro passo da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes no projeto de explorar as múltiplas faces do teatro popular. Aposta ousada e com todos os méritos: descer à rua para elevar a comédia. O paradoxo é só aparente. O que se retira do cotidiano tem o sangue e suor de existências espontâneas mesmo que ocasionalmente brutais. O talento é captar o essencial humorístico e poético submerso no rústico. O Malas-Artes (que vem do grande sucesso de *Iepe*) aposta nessa vertente.

O que texto e espetáculo, dirigido por Ednaldo Freire, poderiam ter levado mais em conta é que Till surge numa tradição européia do trágico dentro do riso, fruto de séculos de pestes, ignorância e cruel divisão de classes – no fundo e numa generalização: um continente frio e triste – que fomentaram superstições e um sentido de grotesco que emerge em Calderón de la Barca e Valle Inclán para se ficar só em exemplos espanhóis. Colocar, subitamente, o enredo num andamento cômico de feira popular brasileira nordestina, com sugestões de Ripió Lacraias, João Grilo e Tonheta, abala a coerência e harmonia do texto e a fantasia da representação, sobretudo porque Till e seus miseráveis e aleijados parecem caídos de telas de Bosch e Brueghel (bela façanha de figurino e cenário de Fabio Lusvarghi e Luiz Augusto dos Santos). A circunstância existencial de Till pode, como tudo, ter sua graça, mas a intenção de Luis Alberto de Abreu parece não ser meramente circense; e, no entanto, quem está em cena é só o palhaço superficial: a direção e o intérprete não lhe deram transcendência. Mesmo assim, a montagem, que ganharia muito se fosse encurtada, tem alto grau de acabamento e energia interpretativa (a ala masculina mais intensa e com melhores vozes). A obra diz bem da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes na sua disposição de trilhar os muitos caminhos da comédia. Pode-se imaginá-la recriando o surrealismo nordestino primitivo de Zé Limeira, as cenas ítalo-paulistanas de Juó Bananere e esses pobres-diabos engraçados e anônimos da América Latina, onde, de Cantinflas a Mazzaropi, todos são da mesma família.

Cena de *Till Eulenspiegel* (acima)

Em um ambiente de fantasias com referências teatrais como *Peer Gynt*, de Ibsen, e *Macbeth*, de Shakespeare, o grupo se apresenta sexta e sábado, às 21h, e domingo, às 19h, no Teatro Ruth Escobar (rua dos Ingleses, 209, São Paulo, SP, tel. 0++/11/289-2358). Patrocínio: Siemens

FOTO ARNALDO PEREIRA/DIVULGAÇÃO

Os Espetáculos de Outubro na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

Banco Real

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Savannah Bay**, de Marguerite Duras. Direção de Rogério Sganzerla. Com **Helena Ignez** e **Djin Sganzerla** (*foto*).	O encontro entre uma atriz madura e uma jovem que a estimula a remexer em suas lembranças, algumas nada fáceis.	Sesc Belenzinho (av. Álvaro Ramos, 991, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6096-0703).	Dos dias 7 a 10. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 5.	Marguerite Duras escreveu o texto para Madeleine Renaud, grande atriz do teatro francês. A montagem marca a estréia da cineasta Rogério Sganzerla no teatro, dirigindo sua mulher Helena Ignez – uma das musas do cinema novo – e a filha do casal, Djin Sganzerla.	Em como Duras descreve situações existenciais, muitas de fundo autobiográfico. Elas são mais importantes do que a ação dramática. Trata-se de uma literatura de tensão, não de movimentação.	Filmes de Rogério Sganzerla em vídeo, como *O Bandido da Luz Vermelha*, que tem Helena Ignez no elenco. É uma das obras-primas do cinema brasileiro.
TEATRO	**Últimas Luas**, do italiano Furio Bordon. Tradução de Millôr Fernandes. Direção, figurinos e cenário de Jorge Takla. Com **Antônio Fagundes** (*foto*), Petrônio Gontijo e Mara Carvalho. Patrocínio: Volkswagen.	Um homem de 70 anos rememora sua vida de casado e tenta uma última conversa reconciliadora com o filho, antes de ser levado para um asilo.	Teatro Cultura Artística (rua Nestor Pestana, 196, São Paulo, SP, tel. 0++/11/258-3344).	De 7/10 a 27/11. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 18h. De R$ 20 a R$ 45.	Foi a última peça interpretada por Marcello Mastroianni, premiado três vezes como o melhor ator do ano em 1995 na Itália. E Mastroianni não subia ao palco para textos menores.	Em Fagundes abrindo mão da persona de astro para representar um velho. Ele divide a cena com dois bons intérpretes da nova geração.	Por Fagundes, *A Próxima Vítima*, um dos melhores filmes de João Batista Andrade. Pela temática do envelhecimento, *Estamos Todos Bem* de Giuseppe Tornatore, com Marcello Mastroianni. Em vídeo.
TEATRO	**Medéia É um Bom Rapaz**, do espanhol Luis Riaza. Adaptação de Vadim Nikitin. Direção de Marco Antonio Braz. Cenário de Daniela Thomas e André Cortez. Música de Marcelo Pellegrini. Com **Joaquim Goulartt** e **José Germano Mello** (*foto*).	Versão contemporânea do texto de Eurípides, na qual Medéia, considerada um símbolo da fúria feminina, é interpretada por um homem. Ele divide a ação com outro rapaz no papel de ama-de-leite dos filhos de Medéia.	Teatro Augusta (rua Augusta, 943, São Paulo, SP, tel. 0++/11/231-2042).	Até dia 21. 4ª e 5ª, às 21h. R$ 10.	É uma amostra do atual teatro espanhol. Essa peça audaciosa e controvertida foi encenada pela primeira vez em 1994 e já percorreu com sucesso diversos países da Europa e os Estados Unidos.	Na boa atuação dos atores. José Germano Mello, que interpreta a ama (um personagem que se desdobra em vários outros durante a peça), é extremamente natural, engraçado e convincente.	A poucas quadras do teatro, em direção ao Centro, acha-se a cantina italiana Piolin (rua Augusta, 311, tel. 0++/11/256-9356), aberta até às 2h da madrugada e freqüentada tradicionalmente por gente de teatro.
TEATRO	**Bailado de Deus Morto**, de Flávio de Carvalho. Direção de José Possi Neto. Patrocínio: Petrobras, Faap e Centro Cultural Banco do Brasil.	A origem de Deus como um ser mitológico pastando entre as feras e os laços afetivos que mantém com elas. Essa figura cheia de pêlos acaba abandonando os companheiros de pasto pelo amor de uma "mulher inferior", um ser de outra espécie. Mas ela se vinga ao ser vista nessa condição inferior.	Teatro da Faap (rua Alagoas, 903, São Paulo, SP, Tel. 0++/11/3662-1662).	Dias 19, 20, 26 e 27, às 20h. R$ 5.	É um texto experimental, provocação poética que se tentou encená-lo, em 1933. Flávio pretendia lançar com ele o Teatro da Experiência, que, em seguida, apresentaria *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade.	Na reprodução das características originais do cenário, figurinos (de Flávio) e da trilha sonora de Henrique Costa (Henricão), um dos grandes compositores populares paulistas.	A imprescindível exposição da obra pictórica de Flávio de Carvalho: desenhos e 49 pinturas. No museu da Faap.
TEATRO	**As Filhas de Lear**. Criação, concepção e roteiro de Alexandra Golik, Carla Candiotto e Gabriel Chame Buendía. Direção Le Plat du Jour e Roberto Camargo. Com Alexandra Golik, **Carla Cantiotto** (*foto*) e Ilana Kaplan.	Adaptação livre da peça *Rei Lear*, de Shakespeare, para a comédia. Ao dividir o seu reino entre suas três filhas, o rei exige em troca uma declaração de amor de cada uma delas. Goneril e Regane cumprem o desejo do pai, mas Cordélia diz amá-lo somente na medida de seu amor filial. Furioso, o rei a deserda e a expulsa do reino.	Centro Cultural São Paulo (r. Vergueiro, 1.000, São Paulo, SP, tel. 0++/11-3277-3611).	Até dia 10. 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h. R$ 12.	Livre adaptação com criatividade pode ser interessante. A alternativa é o desastre.	Nas atrizes, que tiveram a audácia de brincar com personagens criadas na dimensão da tragédia.	Indispensável ver ou rever o filme *Rei Lear*, com o sempre grande Laurence Olivier e um grupo de intérpretes extraordinários.
TEATRO	**Serviço de Quarto**, de Harold Pinter. Direção de Gilberto Grawonski. Com Luiz Salém e **Mário Gomes** (*foto*). Patrocínio: Cultura Inglesa.	Dois matadores de aluguel cumprem as ordens que recebem até o limite do absurdo. Com esse texto Pinter faz alusões à competitividade no mundo capitalista, em que o indivíduo é obrigado a criar seus próprios valores e códigos de sobrevivência.	Teatro Cândido Mendes (rua Joana Angélica, 63, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/267-7295).	De 1º/10 a 5/12. De 5ª a dom., às 21h, R$ 20.	Pinter é um atirador certeiro e fulminante: seu teatro é sempre de ataque. Mas ele não precisa de discursos ou chaves ideológicas explícitas. No subtexto desse enredo policial, está todo um discurso político.	Nas referências a séries policiais de TV, nos traços das revistas em quadrinhos e sobretudo nas obras de arte pop do artista plástico Roy Litchenstein usadas para caracterizar o clima de suspense da peça.	Com a chegada do verão, a Häagen-Dazs inaugura a sua segunda loja na cidade e o primeiro Häagen-Dazs Café: um espaço de 200 metros quadrados em plena av. Atlântica, 3.668 (Hotel Miramar). Além de oferecer entre 22 sabores de sorvetes, a casa servirá tortas e crepes.
TEATRO	**Bodas de Sangue**, de Federico García Lorca. Direção cênica e coreografia de Denise Telles. Com a Cia. Laban Teatro Coreográfico do Rio de Janeiro.	Escrita em 1933 com base em uma notícia de jornal sobre um crime passional, a peça conta a trágica história de amor de um casal de namorados dividido por razões de família. O desfecho é trágico.	Teatro Rubens Correia (rua Prudente de Morais, 324/A, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/523-9794).	De 1º/10 a 28/11. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15 e R$ 20.	O tema é desenvolvido por dez atores-bailarinos acompanhados ao vivo por dois violonistas flamencos e três cantoras líricas.	No método que a companhia utiliza, o do coreógrafo húngaro naturalizado alemão Rudolf Laban (1879-1958), conhecido como um dos precursores do teatro-dança. Em sua pesquisa ele procurou desenvolver uma relação entre os movimentos corporais e a ação dramática.	Na Visconde de Pirajá, 572, fica o Estação Ipanema, um espaço multicultural: no restaurante, serve-se de comida italiana à japonesa; no bar, sanduíches dos mais variados, além de abrir espaço para pequenos shows e exposições.
TEATRO	**Festival Fausto de Teatro**. Em comemoração aos 250 anos de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). De 9/9 a 14/12. Patrocínio: Instituto Goethe.	Na programação do festival, os espetáculos: *João Fausto*, leitura cênica do libreto da ópera *Johann Faustus*, de Hanns Eisler, com a Companhia do Latão, direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano; e *O Fausto dos Faustos*, leitura livre e dramatizada de Goethe segundo **Antônio Abujamra** (*foto*).	*João Fausto*: Centro Cultural SP (r. Vergueiro, 1.000, São Paulo, SP, tel. 0++/11/277-3611). *O Fausto dos Faustos*: Inst. Goethe (r. Lisboa, 974, São Paulo, SP, tel. 0++/11/280-4288).	*João Fausto*: dias 5 e 19; 2, 16 e 30/11; 14/12. Às 21h30. *O Fausto dos Faustos*: dias 2 e 3, às 20h. Grátis.	É uma oportunidade de aproximação com um monumento da literatura ocidental mais reverenciado do que lido.	Em como o tema faustiano – um encontro da arte com a filosofia – sempre aceita uma nova interpretação.	A estréia da composição de Bernd Schultheis para o filme *Fausto – Uma Lenda Popular Alemã*, de Murnau, executada pela Orquestra da TV Cultura, com a presença do compositor e a exibição do filme na 23ª Mostra Internacional de São Paulo. Dia 13, às 21h, na Sala São Paulo (r. Mauá, 51).
TEATRO	**Ricardo 3º**, de William Shakespeare. Direção de Yara Novaes. Cenário e figurinos de Daniela Thomas e André Cortez. Com Odeon Cia. Teatral. Patrocínio: Cera Ingleza.	Escrita entre 1592 e 1593, a peça é a última da tetralogia que Shakespeare escreveu sobre a Guerra das Rosas (Inglaterra, 1455 a 1485, entre as dinastias York e Lancaster). Trata da escalada ambiciosa de Ricardo 3º ao trono inglês.	Teatro Francisco Nunes (Parque Municipal, av. Afonso Pena, Belo Horizonte, MG, tel. 0++/31/277-4203 e 224-4546).	De 21/10 até final de novembro. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20. R$ 10.	É a estréia da Odeon Companhia Teatral, fundada por Carlos Gradim e Yara de Novaes, é o mais novo grupo de Belo Horizonte.	No perfil psicológico do personagem e na ação, que se definem de forma rápida e fulminante nessa que é uma das mais impressionantes tragédias shakespearianas.	Em vídeo, o filme, pode-se dizer, experimental, do ator Al Pacino sobre uma montagem teatral da peça *Ricardo 3º*, que mistura as leituras, as discussões e os ensaios de um grupo de atores com cenas documentais de rua.
DANÇA	**Forró for All**, de Ana Mondini, com o Balé da Cidade de São Paulo. Arranjos musicais de Jether Garotti Júnior, sobre composições originais de Luís Gonzaga.	Originalmente criado em 1994 para o extinto grupo República da Dança, **Forró for All** ganha remontagem de Ana Mondini, que se inspirou no imaginário poético do compositor Luís Gonzaga numa ligação do popular com o erudito.	Teatro Municipal de São Paulo (pça. Ramos de Azevedo, São Paulo, SP, s/nº; tel. 0++/11/223-3022).	Dias 14, 16, 18, 19, 21 e 22, às 21h. Dia 17, às 17h. R$ 2 a R$ 8.	A obra de Luís Gonzaga ganha com **Forró for All** uma interpretação coreográfica que escapa aos regionalismos, para destacar o caráter universal e contemporâneo de um repertório que já é clássico da música popular brasileira.	Na dramaticidade que a coreografia, sem trama narrativa, retira da música, num encontro de expressões que inclui a presença de sanfoneiros no palco e a utilização de instrumentos musicais pelos bailarinos.	Em lojas como a Fnac, de São Paulo, é possível encontrar álbuns como *Vou te Matar de Cheiro* e *Óia Eu Aqui de Novo*, que mostram a espontaneidade e o bom gosto contidos na obra musical de Luís Gonzaga.

(*) *Com Flávia Rocha e Ana Francisca Ponzio*

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / MURILLO MEDINA/DIVULGAÇÃO / ACERVO J. TOLEDO / LEOPOLDO DE LÉO JR./DIVULGAÇÃO / SOSSELLA/DIVULGAÇÃO / JOSÉ M. DE GOES/DIVULGAÇÃO / HAMILTON FLORES/DIVULGAÇÃO / REGINALDO AZEVEDO/DIVULGAÇÃO

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel

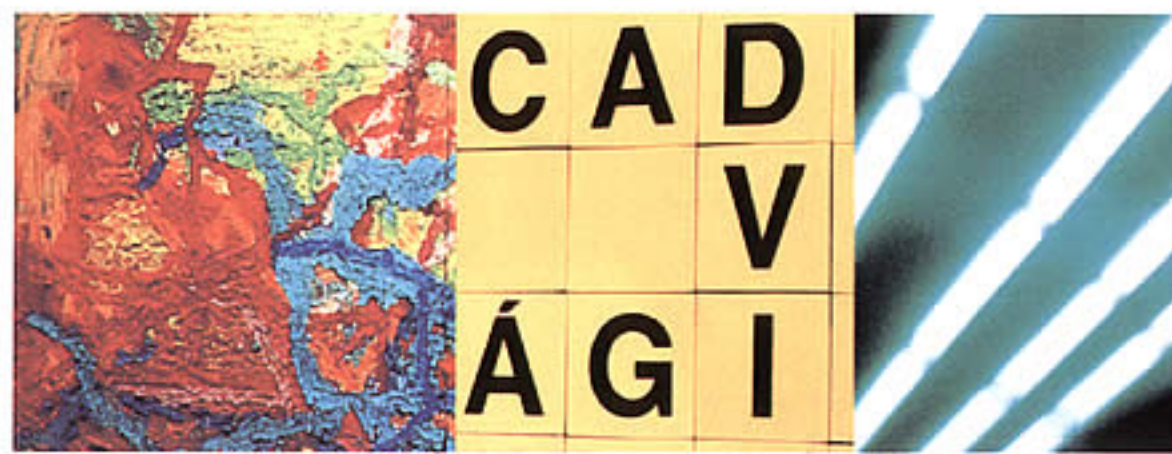
BRAVO!
SUPLEMENTO ESPECIAL DA REVISTA BRAVO! Nº 25
Panorama
de Arte Brasileira
A produção contemporânea ocupa o MAM-SP

Capa: Rico Lins Studio
Coordenação: Vera de Sá
Edição de arte: Monique Schenkels
Reportagem: Gisele Kato

PANORAMA

Há 30 anos, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) fazia a primeira edição do Panorama de Arte Brasileira. Depois do longo coma causado pela perda do seu acervo original, transferido em 1963 por Ciccillo Matarazzo para a Universidade de São Paulo, a mostra representou um inequívoco sinal vital do museu. Recém-instalado numa sede precária sob a marquise do Ibirapuera cedida pela Prefeitura, em 1969 o MAM recebeu dos artistas participantes a doação de todas as obras expostas. Estava definida a nova vocação de seu acervo: a arte contemporânea, o que foi reforçado pela institucionalização dos Panoramas.

Ao idealizar a edição 1999 da mostra, que se abre no dia 21, o curador Tadeu Chiarelli tinha um duplo objetivo: "Recuperar essa memória e cumprir o papel de mapeamento da atual produção da arte brasileira". Por isso, os quase 40 artistas selecionados estão distribuídos em núcleos pontuados por obras premiadas em outros Panoramas e incorporadas ao acervo do museu: uma tela de Volpi, uma escultura de José Resende, três desenhos de Amilcar de Castro, uma fotografia *pin-hole* de Paula Trope e um vestido-objeto de Nazareth Pacheco. Essas obras estabelecem o diálogo do acervo do MAM com as questões que ocupam a produção contemporânea. Chiarelli também pretende que a exposição forneça elementos suficientes para que seja discutido o papel do museu neste final de século.

Neste caderno especial de **BRAVO!**, **Lorenzo Mammì**, **Moacir dos Anjos**, **Daniel Piza** e **Ricardo Ribenboim** analisam as questões atuais da arte brasileira representadas na mostra e as obras que as sintetizam. A repórter **Gisele Kato** ouviu os artistas selecionados para a mostra, que tem no mínimo um compromisso histórico: honrar a vitalidade original expressa há 30 anos. – **Vera de Sá**

DETALHES DE ALGUMAS OBRAS QUE ESTÃO NA MOSTRA

Onde e Quando

Panorama de Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Parque do Ibirapuera, portão 3, São Paulo, SP. Tel: 0++/11/549-9688. De 21 de outubro a 19 de dezembro, de 3ª a 6ª, das 12h às 18h (5ª, até às 22h); sábado e domingo, das 10h às 18h. Ingressos: R$ 5 (inteira) e R$ 2,50 (meia). Patrocínio: Deutsche Bank

FOTOS DIVULGAÇÃO / NO ALTO À DIREITA HENRIQUE PEREIRA/DIVULGAÇÃO

Geografia contemporânea

O mapa do Panorama de Arte Brasileira e a localização de seus quase quarenta artistas

A edição 1999 do Panorama de Arte Brasileira ocupa as duas salas de exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Os seis núcleos da exposição apresentam limites tênues de tema e linguagem, e alguns artistas têm obras em vários pontos da mostra.

Na Sala Paulo Figueiredo estão os núcleos que problematizam a escultura (1) e a linha (2). Iran do Espírito Santo é o artista que ocupa o corredor de ligação entre os dois espaços de exposição, com uma obra criada especialmente para o *Projeto Parede*. Na sala maior estão os artistas selecionados por obras que tratam de maneira representativa de aspectos da cidade (3), corpo (4), apropriação de imagens (5), cor e luz (6).

Marcelo Solá

Sebastian Argüello

Mônica Nador

Christine Liu

José Guedes

FOTOS DIVULGAÇÃO

A nova sintaxe da escultura

Restabelecer a possibilidade de uma construção formal foi uma das tarefas da geração pós-década de 60. Por Lorenzo Mammì

A obra sem título de José Resende em pedra, borracha, alumínio e ferro que pontua o núcleo dedicado à escultura ganhou o Prêmio Estímulo Caixa Econômica Federal na edição do Panorama de 1975.

Os artistas da geração de José Resende herdaram um fardo pesado. Na década de 60, muitos dos procedimentos formais típicos da arte moderna foram dissolvidos. A produção artística começou a se colocar numa posição-limite em que não era mais possível proceder por partes, dividir o objeto em seus elementos constitutivos, falar em planos, volumes e cores como elementos relacionados entre si. Em outras palavras: já não era possível conduzir uma análise formal da obra.

Os *Bólides Vidros* de Oiticica, por exemplo, são pigmentos coloridos expostos em garrafas transparentes – cor pura, informe. A sensação da cor é uma experiência estética imediata, que não se presta a uma articulação discursiva. A cor se sente, não se mede. A partir desse momento, as obras de Oiticica, como as de Yves Klein e de muitos outros artistas da mesma época, passaram a exigir, mais do que um julgamento crítico, uma escolha de campo.

Não poderia haver discípulos de Oiticica ou de Lígia Clark, assim como não poderia haver discípulos de Yves Klein ou de Joseph Beuys. A própria tendência desses artistas em transformar sempre mais sua produção em comportamento demonstra que não havia desenvolvimentos formais a ser extraídos daquelas premissas. No entanto, já não era possível voltar atrás. Muitos artistas que surgiram logo após esse terremoto assumiram a tarefa de restabelecer a possibilidade de uma construção formal, não apesar, mas com base na crítica que a arte imediatamente anterior fizera das articulações tradicionais.

As obras de Richard Serra nos Estados Unidos e dos artistas da *arte povera* na Europa, entre outros, podem ser lidas nesse sentido. No Brasil houve, no mesmo período, uma safra importante: Waltércio Caldas, Cildo Mereilles, Iole de Freitas e, justamente, Resende. Enquanto Waltércio, Cildo e Iole partiram de uma pesquisa conceitual ou performática, Resende, excetuada uma breve experiência pictórica juvenil, sempre foi escultor. Desse ponto de vista, poderia ser aproximado a Serra, mas com uma diferença essencial. Serra trabalha com base em dois princípios "fortes": a massa da matéria, a mais concentrada possível, e a intervenção ativa, pesada, da mão do artista. O resultado são formas tão densas e tensas que acabam quase criando um campo magnético a seu redor. Resende, ao contrário, trabalha com diferenças. As matérias são múltiplas em suas obras, e tão diferentes entre si que a combinação parece um tanto irônica. Sem dúvida, não seria possível, aí, um gesto decidido e unívoco, como é o caso de Serra. O artista se torna o negociador de um compromisso entre as vontades conflitantes dos materiais.

De fato, um traço característico da obra de Resende é a recuperação de um sistema de oposições binárias (formalizado/informe, opaco/transparente, estável/efêmero), entre as quais se busca uma articulação. A mediação de opostos é um traço típico da análise formal tradicional (com base nos "conceitos fundamentais" de Wölfflin), mas em Resende funciona de maneira um tanto paradoxal. Na obra premiada no Panorama de 1975, por exemplo, o ponto de maior peso e densidade visual é o retângulo de borracha encostado na parede, que materialmente é o elemento mais flexível e instável. Esse material mole é o que sustenta, literalmente, a obra, mantendo a haste de ferro na horizontal. A peça possui uma inegável elegância à la Mondrian, por suas ortogonais claramente traçadas, mas sua resolução formal é precária, porque obtida mediante um procedimento paradoxal, que inverte as funções entre os elementos.

Por esses caminhos, Resende transfere a atenção da forma para o processo, dos contornos do objeto para o sistema de forças que o mantém de pé. É uma questão presente em quase toda a escultura contemporânea; mas Resende estabelece uma relação peculiar entre elementos claramente construídos e elementos determinados pelas características próprias da matéria. Entre operações que podemos definir com verbos ativos – soldar, colar, cortar – e outras que demandam termos reflexivos – esparramar-se, fundir-se, assentar-se, inclinar-se. Na arte européia, essa relação se dá na maioria das vezes de forma metafórica ou simbólica; na arte americana (sobretudo em Serra) há uma predominância dos verbos ativos, do fazer. Em José Resende há uma espécie de permeabilidade entre os dois planos, que às vezes é aproveitada com ironia, às vezes de maneira mais sombria, mas que nunca aponta para uma predominância clara de um dos dois pólos, ou para uma separação clara de funções.

Escultura de Resende premiada em 1975

FOTOS DIVULGAÇÃO

Nas obras de parafina, chumbo e náilon, muitas vezes o chumbo parece mais mole, mais instável quanto à resolução formal do que os outros elementos, teoricamente mais voláteis. E isso é dado por uma sintaxe que, por um lado, amarra os elementos mais móveis a um sistema rigoroso de causas e efeitos, que tornam sua forma necessária, e, por outro, deixa os materiais rígidos numa disposição mais solta, mais arbitrária. As esculturas de ferro e chumbo, e mesmo aquelas todas de ferro, parecem gozar de um equilíbrio mais instável do que as de couro e parafina.

Essa troca de papéis entre flexível e rígido, formal e informe, ou melhor, o predomínio do informe enquanto elemento formalizante (e não do informe enquanto informe, algo que não pode ser trazido ao discurso), é uma contribuição original de Resende à sintaxe da escultura que começou a ser reconstruída a partir do final da década de 60. Parece ter se tornado um patrimônio comum, porque se reencontra, com ênfases diferentes, em muitos artistas brasileiros das gerações seguintes.

Outras Maneiras

Palavras, vídeos, objetos: a reunião dos artistas selecionados representa a oportunidade de se pensar a escultura além da que é definida por peso, volume e tridimensionalidade.

JOSÉ RESENDE (nasceu em 1945, em São Paulo). Além da escultura que faz parte do acervo do MAM, o artista expõe outra peça, de 1998, de cobre, com 1,80 m por 1 m por 0,6 m, sem título. "É uma escultura de parede, um fio de cobre trançado forma a estrutura. O apelido é 'Marcelinho', nome do meu filho pequeno, porque a peça remete a uma figura engatinhando na parede", diz o artista.

Obra de José Resende

DANIEL ACOSTA (nasceu em 1965, em Rio Grande, no Rio Grande do Sul). Mostra duas peças que formam um único conjunto. Uma delas é feita com partes de um guarda-roupa antigo de madeira escura que foi de seu avô. Na parede, uma segunda peça, de madeira pintada de branco, funciona como uma espécie de moldura.

MARCELO COUTINHO (nasceu em 1968, em Campina Grande, Paraíba). Há três anos, trabalha na elaboração de um dicionário com novas palavras substantivas criadas para expressar sensações de espaço, tempo ou deslocamento sem equivalente na língua estabelecida. "Existe uma grande lacuna entre a experiência e o relato da mesma que, de certa forma, anula grande parte das percepções vividas", diz. Nestes três anos, todas as obras de Coutinho receberam o mesmo título, *Aquilo que não Pode Ser Dito*. A expressão foi tirada da frase que encerra o livro *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein: "Aquilo que não pode ser dito deve ser calado". No Panorama estão impressos na parede de seis verbetes, com suas respectivas definições. Coutinho chega a classificá-los morfologicamente. O artista apresenta também um "mineral novo", feito com argila, ouro e urina, que tem o nome de *Africo*.

JAC LEIRNER (nasceu em 1961, em São Paulo). Sua obra tem se caracterizado pela acumulação de elementos ligados a consumo ou movimento (notas, sacolas, cinzeiros), conjuntos que, mediante rigorosa organização construtiva, formam objetos escultóricos.

YIFTAH PELED (nasceu em 1964 em Afula, Israel, veio ao Brasil no início dos anos 90, passou um tempo em Curitiba e desde o ano passado mora em Florianópolis). Expõe fotografias de uma série de projetos feitos em espaços públicos. Desde 1997, o artista faz intervenções praticamente se incorporando a outdoors, segurando faixas com frases, tentativas de inverter o poder da imagem. A preparação da faixa é um ritual: Peled preenche cada letra com sabão em pó e saliva, mistura que acaba desmanchando o próprio limite físico das palavras. Durante a performance, o artista apresenta-se nu, sobre um pedestal que lhe permite ficar à altura do outdoor segurando a faixa. "A mídia e a publicidade com sua ocupação urbana têm hoje uma força visual mais presente. Os artistas da publicidade, sem dúvida, ocupam hoje as fronteiras do nosso olhar, são a força visual da cidade contemporânea, e a cidade mensalmente muda suas vestes. A publicidade faz e desfaz continuamente, num fluxo contínuo."

Intervenção de Peled

SEBASTIAN ARGÜELLO (nasceu em 1973, em La Plata, Argentina, e está no Brasil desde 1997. Passou um ano em Porto Belo, Santa Catarina, e hoje mora em Curitiba). Participa do Panorama com *Help the System*, um videoarte de 4 minutos e meio, que faz uma releitura de *M, o Vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang. O vídeo foi editado entre abril e junho deste ano, com imagens gravadas nos meses de setembro e outubro de 1998, em Porto Belo. "A obra é fruto de um conceito que trata da criação de uma mensagem com a utilização da tecnologia mais simples possível. E inclui uma crítica ao meio televisivo", diz o artista.

Still de vídeo de Argüello

O fundamento da linha

Os desenhos de Amilcar de Castro exemplificam a questão da determinação do espaço. Por Moacir dos Anjos

A série de três desenhos de Amilcar de Castro que pontua o núcleo que trata da questão da linha recebeu o Prêmio Museu de Arte Moderna na edição do Panorama de 1977.

Em 1977, um conjunto de desenhos de Amilcar de Castro foi premiado no então chamado Panorama de Arte Atual Brasileira. Naquela edição da mostra – seguindo o sistema de rodízio mantido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo até início dos anos 90 –, haviam sido selecionadas apenas obras feitas sobre papel para compor a exposição. Vinte e dois anos depois, aqueles desenhos estão sendo novamente exibidos no Panorama, ao lado de obras novas de Amilcar de Castro e da produção de artistas jovens que também fazem da linha um dos fundamentos de sua produção. É uma oportunidade boa para avaliar de que modo as questões contidas na obra madura do artista mineiro se relacionam com aquelas presentes em trajetórias artísticas que se sedimentam agora; não necessariamente estabelecendo uma relação de continuidade de pesquisa, mas gerando atritos ou um roçar de poéticas.

Tendo servido quase sempre, no passado, apenas como esboços ou estudos para esculturas de ferro, os desenhos de Amilcar de Castro já haviam ganhado, quando premiados, autonomia no corpo de sua obra. Punham-se a afirmar, sobre a superfície branca e lisa do papel, questões delineadas por ele desde a década precedente, período em que as esculturas adquirem um grau maior de resolubilidade construtiva. Feitas do corte e da dobra do ferro, elas passam a prescindir da solda que antes unia as chapas do metal e instauram, na própria forma visível da obra acabada, a vontade cumprida de superar a resistência oferecida pelo minério. Não havia nem há intento, contudo, de subsumir a presença corpórea do ferro naquele desejo expressivo, fazendo do ferro, ao contrário, menos suporte do que matéria que empresta sentido à obra; e é a sua permanência incólume como metal duro que faz que a todo instante as esculturas revelem quanto de tempo e de esforço gastos contém a invenção de suas formas.

Embora aparentemente feitos do fácil e rápido entranhamento do nanquim sobre o papel, os desenhos de Amilcar de Castro refreiam essa docilidade suposta e mimetizam, de uma maneira diversa de como ocorre com o ferro, o embate áspero entre a ação criativa e o suporte empregado: por meio do uso de pincéis com pouca capacidade de absorção de tinta, o artista consegue conter a fluidez original do nanquim e constrói rasas trilhas pretas sobre o papel branco. Feitos quase de um só ataque sobre o suporte plano, esses desenhos registram, ademais – do mesmo modo que o fazem as esculturas que lhes são contemporâneas –, os rastros de um gesto construtivo que afirma, em vez de ocultar, a presença do artista.

São contudo as esculturas que Amilcar de Castro faz apenas com cortes no ferro as que mais se aproximam, conceitualmente, dos seus desenhos. Surgidas no início dos anos 70, essas obras consistem de compactos e largos blocos do minério nos quais o artista abre rasgos estreitos que deixam passar, quase espremidas, algumas linhas de luz. Atravessando a massa opaca do metal, a luz desenha e estrutura campos bem definidos onde antes havia apenas superfícies marcando os limites externos das chapas de ferro. Diferentemente do que ocorre com as esculturas de corte e dobra, essas obras põem ênfase na superfície planar da matéria e conferem-lhe um evidente conteúdo gráfico. A despeito dessa proximidade com os desenhos, a linha ocupa, em um e em outro grupo de obras, um sentido distinto: feitas somente de luz nas esculturas de corte, as linhas cuidam de apagar, nos desenhos, a luminosidade que se projeta no papel branco.

Entre os artistas jovens presentes no Panorama deste ano, ao menos quatro deles usam a linha para enunciar de que se constituem e como se justificam suas obras. Marcelo Solá resignifica a escrita e o desenho por meio de justaposições aleatórias de palavras e figuras várias vezes postas no papel e apagadas em seguida. Paulo Climachauska, por sua vez, faz de seus desenhos espaços por onde trafega a ambigüidade entre o que é percurso de sua obra e o que é seu resultado. Fabiano Gonper bloqueia, com tinta, a possibilidade do espaço externo se refletir em espelhos e cria, com o que resiste a seu gesto controlado, desenhos e frases que revelam apenas o espaço da subjetividade do artista. Alex Cabral, por fim, percorre e refaz o mundo de imagens pelo manuseio de recortes de jornal e folhas de livro. Diferentemente de Amilcar de Castro, ocupam-se menos com as formas construídas do que com os processos que usam ou com as imagens que criam. É possível, ainda assim, pensar na existência de passagens semânticas através da qual essas obras, em presença uma das outras, passem a se tocar e a sugerir significações ainda pouco ou nada assentadas. Antes de tudo, essa exposição aposta na atualidade da obra de Amilcar de Castro e na capacidade dialógica da obra desses jovens artistas.

Desenho de Amilcar de Castro

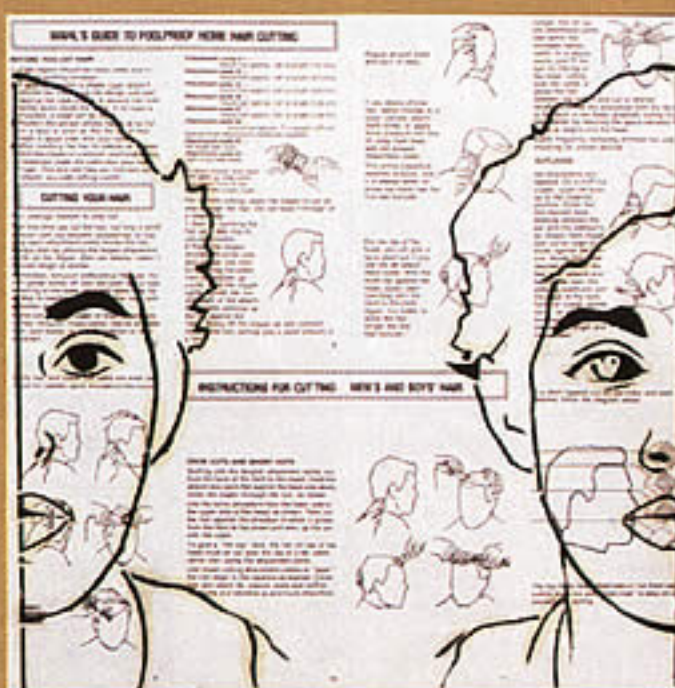
FOTOS DIVULGAÇÃO / FÁBIO NORONHA/DIVULGAÇÃO / MANO CARVALHO/DIVULGAÇÃO / VICENTE MELLO/DIVULGAÇÃO

Desenhos e Escritas

Cinco artistas foram selecionados para o núcleo que discute a questão da linha no desenho, na pintura e na escultura.

AMILCAR DE CASTRO (nasceu em 1920, em Paraisópolis, Minas Gerais). Além da série de três desenhos do acervo do MAM, o artista mostra obras de sua produção recente.

MARCELO SOLÁ (nasceu em 1971, em Goiânia). Participa com quatro desenhos em preto-e-branco, com técnica mista sobre papel, todos sem título e feitos neste ano. As obras remetem a instalações como se fossem projetos de instalações. A escrita, característica de sua obra, é feita e continuamente apagada, suas marcas tornando-se quase imperceptíveis no papel. Os desenhos, feitos com tinta óleo, lápis *conté*, grafite, elaboram a questão da linha, do espaço e do formalismo.

Obra de Alex Cabral

ALEX CABRAL (nasceu em 1962, em Santos, mora em Curitiba). Expõe 15 desenhos de bustos humanos, sem título. "São imagens de personalidades, mas que ficam irreconhecíveis no resultado do final. Trata-se da desintegração da figura da pessoa retratada", diz o artista.

FABIANO GONPER (nasceu em 1970, em João Pessoa). O artista participa do Panorama com 40 desenhos sobre espelho, de 14 cm por 20 cm cada um, que funcionam como um diário da sua trajetória. São fragmentos da rota do homem contemporâneo, pontos fortes e fragilidades, e a busca por um contexto de equilíbrio. Título de algumas das obras: *Cuidado, Animais em Você*, de 1998; *Qual o seu Conteúdo?*, de 1999; *O Que É Coletivo, O Que É Individual*, de 1998; *Duas Sombras para o Pensador*, de 1999.

O Que É Coletivo, O Que É Individual, de Gonper

PAULO CLIMACHAUSKA (nasceu em 1962, em São Paulo). Mostra dois desenhos e uma escultura feitos neste ano. A escultura, de 1,20 m por 0,90 m, é uma placa em vidro encostada na parede: do lado direito da placa estão gravadas subtrações matemáticas que resultam em zero. Do lado esquerdo, na parede, está escrito "ontem" e, sobre o vidro, a letra "c", criando uma sobreposição. Com o título de *C/Ontem*, a obra instaura um jogo que remete a "contém", de conteúdo, "contem", conjugação do verbo contar, e "ontem", lugar físico do vazio. "O conjunto todo se estrutura para levar a lugar nenhum, investe contra o próprio conceito de presença escultórica e seu lugar na contemporaneidade", diz o artista. Os dois desenhos, sem título, têm 2 m por 1,50 m e reúnem elementos que reproduzem a sensação da escultura: "São figuras pegando fogo".

Sem título, de Climachauska

Organismos urbanos

A cidade, seus problemas, personagens, signos e violência geram poéticas singulares. Por Ricardo Ribenboim

Uma obra da série fotográfica Os Meninos, *de Paula Trope (nasceu em 1962, no Rio de Janeiro), recebeu o Prêmio Price Waterhouse da edição do Panorama de 1995. Foi feita em parceria com meninos de rua, entre 1993 e 1994. "Nesse período eu saía às ruas com algumas câmeras* pin-hole *(feitas de latas) e convidava os meninos a posarem para uma fotografia. Em contrapartida, propunha que eles registrassem o que quisessem. As obras constituem, portanto, uma apresentação das crianças que ao mesmo tempo são objeto da minha fotografia e atuam como sujeito", diz Paula. A obra está no núcleo do Panorama que trata da questão da cidade, do anonimato, da profusão de signos, da violência, da diluição do indivíduo na massa, e instaura outra dimensão da arte política.*

Hoje, implantar uma escultura ou mesmo sair dos museus para intervir e apropriar-se dos espaços urbanos, dificilmente ultrapassa a significação de enfeite. Raros exercícios deram certo. O que poderia ser chamado de "sala/cidade" do Panorama 99 explicita a cidade como recorte temático, pano de fundo para amarrações de afinidades indizíveis, e ordena o pensamento da curadoria àqueles que apresentam o corpo-cidade em seus produtos finais.

O conceito de sala, normalmente entendido e interpretado como espaço íntimo ou pelo menos fechado, nesta curadoria vem com a carga de um novo significado: o de espaço aberto, sem paredes, sem limites, sem lugar. Sala/cidade será um "visorama" que propõe um mapeamento (o espaço não é fechado), tece a trama da cidade, intersecciona os assuntos com outros conceitos que permeiam a mostra. No Panorama de Tadeu Chiarelli, a circunscrição temática que gira em torno da cidade vai além da sua abrangência geográfica. As possibilidades de exploração sobre seus conteúdos são infinitas, pontuam e apontam artistas que captaram – ao seu modo, dentro de sua particularidade e forma de expressão – poéticas singulares, temas que tocam e aprofundam o cotidiano da metrópole. O deslocado, o anonimato, questões político-sociais, a interpenetração entre o organismo do corpo e da urbe, a representação (códigos, regras, jogos) são pontos de partida, de concentração – com base nos quais esses artistas recriam sua visão ético-estética das coisas.

O ser anônimo das cidades se apresenta nas fotos de Paula Trope e de Vilma Sonaglio. Também nas imagens dessas artistas estão os conceitos de deslocamento e estranhamento. Trope evidencia o caos, a violência urbana, o sem-teto, em que a massa sobrepõe-se ao individual. Já Vilma Sonaglio dialoga com a transfiguração e desconstrução de personagens e cenários para aí estabelecer conexões.

FOTOS DIVULGAÇÃO / RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO

FOTOS DIVULGAÇÃO

Obra de Paula Trope

A abordagem da solidão e do estranhamento também marca a obra de computação de Ana Tavares. Também por meio de seus espelhos, ela possibilita que cada um reflita sobre si mesmo – e não apenas sobre o outro – como ocorre na multidão, no fluxo urbano.

A representação dos signos parece ser a convergência de diversos artistas presentes nessa mostra. O primeiro deles, Rubens Azevedo, reúne imagens desfocadas da cidade – revelando-a com velatura na cor e na não-cor. No mesmo percurso enigmático, Domitilia Coelho apresenta uma imagem quase gráfica, quase "postálica", ao mesmo tempo criando e revelando novos palimpsestos urbanos.

Outras linguagens unem signos e significantes na obra de Ricardo Basbaum. Artista essencialmente conceitual, recria o espaço físico com seus adesivos e apropria-se da metrópole por meio de poemas visuais (palavras e desenhos). A transgressão da ordem e do sentido das coisas também está nas sinalizações de Patrícia Furlong. Numa tentativa de reordenar conteúdos e suportes, de apresentar resultados poéticos e uma proposta de relação mais lúdica entre as pessoas e o espaço urbano, a artista acaba por rearticular alguns procedimentos dos anos 60. Oriana Duarte também se apodera dos cenários vistos e experiências vividas e os coloca em metáfora contínua. Ao criar, deixa resíduos de suas performances e elabora novos resíduais para um outro registro de suas intervenções.

A videoartista Christine Liu talvez seja a representante mais evidente da arte que toma a pulsação da cidade como corpo quase humano. Seu discurso artístico desvela a avenida como uma grande artéria do corpo humano, que leva o sangue para outros órgãos e, uma vez afetada, obstrui o organismo de toda a metrópole.

Onde está o vértice dessa sala/cidade? Qual o aspecto que coloca todos esses artistas e obras num mesmo conceito? Certo é que a sala apresenta obras retrospectivas e propositivas, evidenciando as fronteiras entre aquilo que gera o estranhamento e o que se considera arte – e as "coisas" que ao longo do tempo foram se "artificando". Numa grande amarração nota-se um certo teor de denúncia: que não se pode dissociar a estética da ética, diluir a arte na política.

Espaços e Signos

Oito artistas foram selecionados para a sala que discute a cidade, que apresenta grande variedade de técnicas e suportes.

PATRÍCIA FURLONG (nasceu em 1955, em Porto Alegre). Nos últimos anos, tem usado como matéria-prima conteúdos da mídia e suportes industriais. No Panorama suas obras são recriações de placas de sinalização espalhadas pela cidade. "Desloco as mensagens de seus espaços habituais e dou sentido poético. É uma reordenação dos conteúdos e suportes e uma proposta de relação mais lúdica das pessoas com o espaço urbano", diz Patricia.

Cuidado a Vida É Frágil, de Patrícia

CHRISTINE LIU (nasceu em 1960, em São Paulo). Expõe uma videoinstalação intitulada *Corpus Corporis*, de 1998, com 16 monitores. Cada um exibe um pedaço da imagem, e o conjunto de 16 aparelhos forma uma imagem panorâmica. O vídeo contém cenas da avenida Paulista, transformadas pela artista, que deixou os elementos desfocados, manchados ou distorcidos. A primeira impressão é a de uma grande tela abstrata, com figuras em fluxo constante. "Vejo a avenida Paulista como a grande artéria do corpo humano levando o sangue para os outros órgãos", diz Christine.

Imagem de vídeo, de Christine

DOMITILIA COELHO (nasceu em 1971, em São Paulo). Apresenta fotografias que são parte de uma pesquisa sobre luz e espaço, iniciada em 1997. "As fotos, sempre tiradas à noite, não são documentais. Eu uso as luzes da cidade para construir outra imagem", diz Domitilia.

ORIANA DUARTE (nasceu em 1966, na Paraiba, e atualmente mora no Recife). Apresenta a instalação *Gabinete de Souvenirs de A Coisa em Si*, um desdobramento do que Oriana desenvolve desde 1997, quando partiu de Recife para o Rio de Janeiro, seguindo depois para Belém do Pará e Fortaleza. A viagem viabilizou parte do projeto de performance itinerante *A Coisa em Si*, em que a artista toma uma sopa com as pedras recolhidas dos últimos dois lugares em que esteve. Na instalação no MAM expõe "mapas internos" obtidos com base nas endoscopias feitas depois de ingerir a sopa, exibe um vídeo que registra as performances feitas. Espalhados pela parede da sala estão também "mapas musicais": fragmentos de pentagramas com as partituras de hinos de locais por onde passou bordados em feltro.

Fotografia de Rubens Azevedo

RUBENS JOSÉ DE AZEVEDO (nasceu em 1976, em São Paulo). Expõe duas obras com foto. "A primeira contém fotografias bem coloridas e desfocadas, na outra a cor não monopoliza toda a obra, que puxa para o branco, com um resultado bem diferente do contraste de cores anterior. É bastante intimista, é a maneira como vejo a cidade", diz o artista.

ANA MARIA TAVARES (nasceu em 1958, em Belo Horizonte, mora em São Paulo). A instalação que expõe, *Exit*, é formada por uma parede de espelho e uma escada similar às usadas para a entrada em aviões. No alto, o público encontra um fone de ouvido e ouve um repórter aéreo de rádio informando sobre o trânsito. "É uma proposta de deslocamento. Com o fone de ouvido, vive-se a sensação de estar mergulhado em um congestionamento infernal. O espelho cria uma espécie de abismo, garante uma vista duplicada do espaço", diz Ana.

VILMA SONAGLIO (nasceu em 1963, em Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul). Mostra três fotografias da série *Transeuntes*, feitas em 1998. As imagens são da figura humana diluída, sem identidade. "Trabalho com a questão do anonimato". A técnica é da inversão do negativo e ampliação do positivo.

Transeuntes, de Vilma

RICARDO BASBAUM (nasceu em 1961, em São Paulo, mora no Rio). O diagrama da *Série Love Songs* é um painel monocromático com um diagrama de linhas e palavras feito em computador. Depois de desenhado, o diagrama é ampliado, cortado por um plotter em vinil adesivo preto e colado no painel. As palavras fazem alusão a tempo e modo, ou são pronomes pessoais, unidos por linhas que formam campos de força que remetem à atração, repulsão, relacionamento, encontro e desencontro.

O corpo, ou a erosão da identidade

Núcleo reúne artistas que discutem a desfiguração do homem e a confusão de valores. Por Daniel Piza

O vestido de cristal, miçanga e lâminas de Nazareth Pacheco (nasceu em 1961, em São Paulo) recebeu o Grande Prêmio Embratel na edição do Panorama de 1997. "O vestido também inspira sedução, mas as giletes tornam a peça fatal. É um convite para refletirmos sobre os riscos a que a mulher se sujeita em função da beleza", diz a artista.

A obra de Nazareth Pacheco é tomada como ponto de partida para discutir a versão brasileira de uma tendência mundial que teve muita força no final dos anos 80 e início dos anos 90 por causa de questões como a Aids, a banalização do sexo e o erotismo consumista da época: a expressão da crise de identidade no próprio corpo. Artistas como Louise Bourgeois, vista em toda edição de todas as bienais, ganham força com sua exposição de um corpo que é reprimido, desviado ou "virtualizado" pela confusão de valores e linguagens.

As origens dessa tendência contemporânea estão no surrealismo e no dadaísmo, em que a figura humana é distorcida pelos desejos represados ou pela mecanização crescente. Os manequins sombrios de Giorgio de Chirico, as fisionomias borradas de Francis Bacon e os totens angustiados de Giacometti são outros exemplos de visões do corpo como contenção ou expressão da individualidade em contraste com a presença dos outros, "interiorizados" em vozes e movimentos, o que confundiria antes de mais nada as próprias fronteiras físicas.

O vestido de Nazareth Pacheco é uma manifestação clara desse pensamento. Feito de giletes, pretende denunciar o "fio da navalha" que separa interior e exterior, e o fato de não haver o corpo ali dentro procura acentuar ainda mais o drama da mulher. Como giletes têm cortes em ambos os lados, a sensação imediata de quem olha é a ambivalência entre machucar e ser machucada que faz parte do jogo de exposição e ocultamento implicado na própria necessidade de vestir.

Esse mesmo jogo doloroso era recorrente na memorável exposição da Bienal de Veneza de 1995, intitulada *Identidade e Alteridade*, em que Jean Clair traçou a interpretação da figura humana na pintura e na escultura do século 20, começando, na verdade, com a descoberta da fotografia e dos raios X e suas conseqüências sobre o pensamento (como a teoria de Lombroso, segundo a qual um criminoso se conhece pelas características físicas) e a arte, em que estética e moral se confundem.

Marcela Hara, por exemplo, utiliza imagens não só de raios X mas também de tomografia. Depois as manipula em computador e as amplia em papel fotográfico. O joelho mostrado em raios X ganha, assim, outras conformações, e a idéia do corpo visto por dentro se torna metáfora da própria identidade invadida e distorcida.

Já Enrica Bernardelli faz perfurações ou cortes circulares em suas fotos em preto-e-branco para tentar lhes dar expressividade artística. Imagens desfocadas são perfuradas e se tornam obras em três dimensões, ou então as fotos são convertidas em rodas e, quando giradas, nebulam as definições.

Edouard Fraipont também trabalha com fotos. Uma figura azul e a outra vermelha, que o artista diz representarem "uma ligação terra e a outra realidade", recebem os títulos respectivos *Sendo um Anjo Nº 1* e *Sendo um Anjo Nº 2*. A idéia parece ser mostrar a ambigüidade do corpo como "casa do ser" e, ao mesmo tempo, meio de contato e assimilação dos outros.

Fotos desfocadas também são o recurso de Daniela Goulart, que usa imagens coloridas de sua irmã em plotagens de 2 m por 1,5 m. A irmã não é identificável, mas Daniela quer dar a essas ampliações a mesma empatia e diferenciação que sente em relação a uma familiar.

Nos auto-retratos de Gustavo Rezende sua fisionomia também não pode ser identificada. Eles compõem a obra que se chama *O Paradoxo de Thompson Clark ou os Pesadelos de Mark*, em que as figuras estão num ambiente devastado, o que pretende descrever a angústia de uma identidade que não tem como se identificar no caos ao redor, ao mesmo tempo em que está fora de sintonia como ele.

Assim como o vestido de Nazareth e as performances e os vídeos de Michel Groisman, essas obras com raios X e fotos alteradas ou desfocadas projetam uma idéia de "desfiguração", em que o corpo é tradução e símbolo da própria indeterminação do homem, de sua psique composta de outras psiques, de sua perturbação na busca frustrada de uma identidade, de uma referência fixa dentro ou fora de si mesmo. O público que se prepare.

Miçangas, cristais e giletes: o vestido de Nazareth

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / MARCELO FEIJÓ/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

FOTOS DIVULGAÇÃO / HENRIQUE PEREIRA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Sombras e Movimento

Fotografias e performances compõem a produção dos sete artistas selecionados para este núcleo.

DANIELA GOULART (nasceu em 1971, em Varginha, Minas Gerais). Mostra três plotagens sem título, de 1999, com 2 m de altura por 1,5 m de largura, que fazem parte de uma série de retratos não convencionais, fotografias coloridas e desfocadas da irmã da artista. "Uso a fotografia por acreditar que é o meio ideal para comentar a vida contemporânea. O enquadramento, o foco, a representação fiel do caráter da pessoa que posa não estão presentes na minha fotografia. Meu interesse é a representação do poder emocional", diz.

Plotagem, de Daniela

EDOUARD FRAIPONT (nasceu em 1972, em São Paulo). Participa com duas obras fotográficas: *Sendo um Anjo Nº 1* e *Sendo um Anjo Nº 2*, ambas de 1999. As imagens de duas figuras humanas que não podem ser identificadas estão sobre um fundo preto. Numa delas predomina o azul; na outra, o vermelho. "As imagens refletem o desejo de transformar o corpo numa representação de um ser espiritual, mediador entre o homem e a própria idealização para atingir suas vontades supremas: eternidade, liberdade e poder", diz o artista.

Sendo um Anjo Nº 2, de Fraipont

ENRICA BERNARDELLI (nasceu em 1959, na Itália, veio para o Brasil com 2 anos de idade e vive atualmente no Rio de Janeiro). Apresenta fotografias em preto-e-branco das séries *Fotos Perfuradas* e *Rodados*. No primeiro grupo, as imagens desfocadas recebem perfurações, que abrem espaço para uma arte tridimensional. *Rodados* compreende fotografias que sofrem cortes circulares feitos com compasso, e este fragmento de imagem pode ser girado e assim alterar o original: "Mudo o eixo dos registros e dou novo sentido ao que está representado, sem tirar ou introduzir nenhum elemento", diz a artista.

MARCELA HARA (nasceu em 1973, em São Paulo). A artista apresenta uma obra da série em que manipula as imagens de raios X e tomografia em computador. A imagem que se vê no Panorama foi feita com base em chapa de raios X do joelho, modificado em computador e ampliado em papel fotográfico. "Minhas obras espelham mais o inconsciente. Tento transmitir uma sensação de fluxo de pensamentos com as imagens", diz a artista.

Transferência, de Groisman

MICHEL GROISMAN (nasceu em 1972, no Rio de Janeiro). O artista apresenta duas performances: *Criaturas* e *Transferência*. Com duração de 40 minutos, *Criaturas*, de 1998, envolve dois participantes ligados por um fio que permanece conectado a uma corrente elétrica. O contato entre ambos fecha o circuito e acende as lâmpadas que trazem consigo. *Transferência*, idealizada neste ano, tem uma hora de duração. Na performance, o artista se apresenta com velas atadas por presilhas a várias partes de seu corpo. Uma delas é acesa e, com o movimento corporal, a chama transfere-se de uma para a outra. Utilizando um sistema de tubos, a artista apaga uma vela ao acender a seguinte, o que reforça a idéia de transferência da chama.

AMILCAR PACKER (nasceu em 1974, em Santiago do Chile, e mora em São Paulo desde os 7 anos de idade). Expõe cinco fotografias, *stills* de vídeo, feitas da tela de tevê onde projeta os vídeos de suas performances: "Tento extrair o potencial simbólico do corpo dentro de um contexto, em uma interação com as roupas que uso e o cenário. Subverto o padrão habitual das roupas, visto uma calça pelos braços, por exemplo".

GUSTAVO REZENDE (nasceu em 1960, na fazenda Passa Vinte, Minas Gerais, e mora em São Paulo). Expõe a montagem fotográfica *O Paradoxo de Thompson Clark ou os Pesadelos de Mark*, composta por dois auto-retratos em que as figuras, com roupas de piloto, defrontam-se entre restos de guerra e aviões abatidos. "É uma obra que questiona a nossa relação com a realidade e a imagem que criamos diante do mundo", diz. A obra é de 1999 e, segundo o artista, "fala sobre identidade, referência, sobre aquilo que acreditamos ser e que pode ser apenas uma imagem".

Fotomontagem de Rezende

A apropriação de imagens

Tendência que está no rastro de Duchamp e da pop art procura uma saída ao beco pós-romântico. Por Daniel Piza

Você Faz Parte, tríptico de Nelson Leirner

Você Faz Parte, *o tríptico de Nelson Leirner, ganhou o Prêmio Crefisul da edição do Panorama de 1990.*

O núcleo em torno da obra de Nelson Leirner é o que pretende discutir a apropriação de imagens pela arte contemporânea. Certamente, trata-se de uma das tendências mais fortes desde Duchamp e, sobretudo, a pop art. Com a explosão das mídias na última década, tornou-se lugar-comum partir do repertório visual que, se não satura, ocupa grande espaço da mentalidade cotidiana.

Duchamp é um precursor importante porque foi dos primeiros a sentir o peso do que já foi visto e imaginado, como se tentasse uma saída para o beco pós-romântico resumido por Alfred de Musset: "Vim muito tarde para um mundo muito velho". Colocando bigodes na *Mona Lisa* ou aludindo à sexualidade latente nos neoclássicos, e sobretudo inventando o *ready-made*, o uso inesperado de um objeto trivial, ele apontou para o estoque de imagens que condiciona nossas expectativas.

A pop art, especialmente com Robert Rauschenberg, é outra influência central por apontar mais explicitamente para o condicionamento – ou o talento – embutido nas imagens reproduzidas em série pelos meios de comunicação de massa, com sua mensagem supostamente descompromissada. A mesma pretensão de Duchamp de criticar a arte de museu, isolada da realidade presente, com sua "aura" de exclusividade ou inacessibilidade, está na pop art.

Leirner é tomado como expressão brasileira dessa tendência que no mundo todo, hoje, é muito forte e cada vez mais será. O tríptico espelhado, que normalmente ocupa a parede do bar do MAM paulista, é da mesma natureza que sua série da *Mona Lisa*, as telas construtivistas feitas com couro e a instalação kitsch-sincrética que apresentou no pavilhão brasileiro da mais recente Bienal de Veneza. O uso da serialização, a mescla de repertórios (do *lowbrow* ao *highbrow*) e a preocupação com os fetiches são suas características.

As fotos das casas de carentes e idosos feitas por Mônica Nador representam essa tendência em sua apropriação de conteúdo mais explicitamente social. Nador pintou as paredes dessas casas com seus ocupantes e registrou a atividade em seqüências fotográficas. No caso dos idosos, que usaram padrões inspirados nos bordados mineiros, fica clara a intenção de discutir a transposição do habitual para outro suporte. Tal teor antropológico é mais e mais comum na arte atual.

As pinturas que Caetano de Almeida faz com base na série de Jean-Marc Nattier, em que mulheres representam os quatro elementos, adotam a estratégia pós-moderna de rediscutir a tradição artística com pequenas intervenções ou subversões. Ele já havia se apropriado da pintura de Ingres lançando-a sobre uma superfície de azulejos, debatendo nossa própria impressão daquela sensualidade como distante, marmórea.

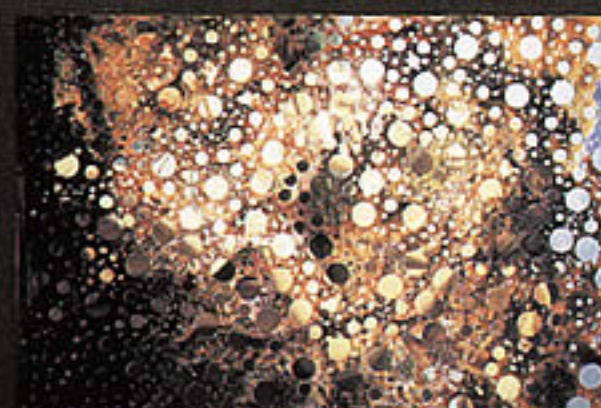
Gesto semelhante é o de Albano Afonso, que digitalizou e ampliou uma imagem de Rugendas, *Paisagem da Selva Tropical Brasileira*, em sete versões, cada uma sobreposta a uma pintura européia (Van Dyck, Watteau, Poussin, Rubens, Lorrain e Gainsborough). O uso da tecnologia moderna para criar variações em torno de uma imagem conhecida acentua e ao mesmo tempo contesta a ideologia contida naquela cena romântica, que, no contraste com a fantasia barroca, parece sugerir uma brecha civilizatória nos trópicos inexplorados.

E Chico Cunha, finalmente, vem com a série *O Jogo dos Sete Erros*, uma instalação em que usa mesas, raquetes e bolinhas de pingue-pongue que sofrem mudanças na forma ou na proporção. O estranhamento criado pelas diferenças de escala quer chamar atenção para o engano dos sentidos quando tomados como vias puras para o conhecimento, revertendo a crença cartesiana.

No conjunto, a apropriação de imagens imediatamente reconhecíveis por meio de séries, contrastes e interferências, tão comum na arte do século, se preocupa fundamentalmente com nossa assimilação passiva das imagens, apontando as "mediações" existentes nos diversos registros culturais. Cabe ao público decidir se cada uma diz mais do que a tentativa de desdizer.

Ironias e Reciclagens

O próprio Nelson Leirner encabeça a seleção de cinco artistas que compõem o núcleo que explora uma das grandes questões da arte contemporânea desde o pós-guerra.

NELSON LEIRNER (nasceu em 1932, em São Paulo, mora há mais de dois anos no Rio de Janeiro). Além de *Você Faz Parte*, Leirner participa do Panorama com quatro obras da série *Construtivismo Rural*, mostrada na recente Bienal de Veneza. As obras são cortes de couro de boi, "*ready-mades* que tratam da arte de forma irônica", segundo o artista. "É o resultado que mais me satisfaz dentro da proposta de discutir a história da arte, porque a série tem uma simplicidade ímpar e, ao mesmo tempo, segue um rigor apurado. Lembro sempre de um curador de Veneza que disse: 'São pinturas com cheiro'. Realmente o couro exala um cheiro característico", diz o artista. As obras têm quatro cores básicas: branco, preto, marrom e bege.

Viagem à Selva Tropical, de Afonso

ALBANO AFONSO (nasceu em 1964, em São Paulo). O artista participa do Panorama com sete obras. Todas têm em primeiro plano a imagem de *Paisagem da Selva Tropical Brasileira*, de Johann-Moritz Rugendas, que Albano Afonso digitalizou e ampliou em papel fotográfico. Cada reprodução ganhou perfurações específicas. O resultado vazado foi então colado em sete imagens distintas, que ficam em segundo plano, tomadas emprestadas dos artistas Thomas Gainsborough, Claude Lorrain, Van Dyck, François Gérard, Jean-Antoine Watteau, Nicolas Poussin e Peter Paul Rubens. "A sobreposição cria uma terceira imagem, que de certa forma reflete o que somos, a mistura da visão romântica que Rugendas tinha do Brasil com o que considero que seja o nosso ideal da cultura européia." O título da série, feita neste ano especialmente para a mostra, é *Viagem à Selva Tropical*. Um paralelo com a obra de Nelson Leirner: "Nós dois mostramos a dessacralização da imagem", diz.

CHICO AMARAL (nasceu em 1963, em Belo Horizonte, mora em Brasília há 16 anos). Mostra duas obras da série *O Jogo dos Sete Erros*, que desenvolve desde 1998, em que modifica proporções e formas de peças do jogo de pingue-pongue. "Eu lido com jogo de pingue-pongue, alterando os elementos que compõem o jogo: mesas muito longas, raquetes de cabo duplo, bolinhas preenchidas com areia", diz. A proposta é apresentar novas situações e criar possibilidades para relações diferentes.

O Jogo dos Sete Erros, de Amaral

MÔNICA NADOR (nasceu em 1955, em Ribeirão Preto). Sua atividade de intervenção com pinturas-murais em comunidades da periferia, que não costumam freqüentar exposições, é a base da obra que apresenta: uma documentação fotográfica da atividade desenvolvida neste ano em Coração de Maria e Nilo Peçanha (Bahia, em 1998), Beruri (Amazonas, em 1999) e na biblioteca Viagem do Céu do assentamento de sem-terra Carlos Lamarca, em Itapetininga, que compõem o projeto *Paredes Pinturas*. Além das fotografias, no Panorama um computador mostrará imagens de Mônica ao vivo em São José dos Campos, com um grupo da terceira idade, pintando a casa de integrantes do grupo com padrões desenhados por eles mesmos, inspirados em bordados tradicionais de Minas. A artista foi aluna de Nelson Leirner na Faap: "Seu caráter de irreverência está embutido na minha obra", diz Mônica.

CAETANO DE ALMEIDA (nasceu em 1964, em Campinas). Participa de Panorama com quatro grandes pinturas a óleo, da série *As Madames*. São elas: *Madame Anne-Henriette de France*, *Madame Marie-Adélaide*, *Madame Victoire de France* e *Madame Louise-Elisabeth*, baseadas nas quatro telas do artista barroco francês Jean-Marc Nattier, que são do acervo do Masp, alteradas em cor e dimensão (as mulheres representam cada um dos quatro elementos: fogo, ar, terra e água).

Paredes Pinturas, de Mônica

Questões da cor e da luz

A obra *Mastros*, de Alfredo Volpi, sintetiza aspectos da pintura contemporânea. Por Lorenzo Mammì

O espaço de exposição pontuado pela tela Mastros, *de Alfredo Volpi, vai discutir a questão da cor e da luz. Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo na edição do Panorama de 1970, a obra sintetiza muito do legado volpiano e evidencia sua influência em parte da produção atual da arte brasileira.*

Volpi tinha 74 anos quando ganhou o prêmio do MAM no Panorama de 1970. É uma idade em que se espera que um artista confirme as descobertas já feitas. Volpi, ao contrário, justamente nessa época e justamente nesse quadro, imprimiu a seu estilo uma mudança radical. A produção de seus últimos 18 anos (Volpi morreu em 1988) descende em grande parte de soluções experimentadas pela primeira vez nos *Mastros* do MAM.

Desde os *Casarios* de fim da década de 40, Volpi renunciara à ilusão de profundidade e começara a compor suas telas apenas por contraposição de superfícies coloridas. No entanto, o abandono da terceira dimensão não significou para ele a renúncia imediata da figuração, nem a busca de uma decomposição cubista. As figuras perdem massa, mas continuam tendo contornos claros. Os elementos que compõem as obras desse período são estilizados e ambíguos – uma determinada área marrom, por exemplo, pode ser telhado ou praça, parede ou praia –, mas não há dúvida de que cada um deles corresponde a algo de real. As imagens de Volpi são como figuras da memória: não têm corpo, mas continuam carregadas de significados afetivos – casas que já habitamos, estradas que já percorremos. Até as formas abstratas de sua breve fase concretista, em meados da década de 50, mantêm algo de real: as formas geométricas sempre se equilibram no retângulo da tela por pequenas assimetrias que não parecem deduzidas de um cálculo matemático, mas que são resultados de um movimento orgânico, uma ginga, que as torna vivas. E há, naturalmente, a bandeirinha, a mais perfeita síntese volpiana de abstrato e concreto, mental e real.

De fato, descobertas as bandeirinhas, Volpi abandona a abstração e começa a trabalhar de novo com imagens, como as dos *Casarios*, ambíguas, mas num sentido diferente. São mastros, bandeiras, fitas, janelas suspensas no ar: figuras que flutuam num limbo, entre a terra em que vivemos e o mundo das formas puras. O fundo dos quadros da década de 60 também possui um significado duplo: sugere um ar rarefeito, em que circula uma brisa que enche as velas e movimenta as bandeirinhas; mas é também uma superfície concreta, plana, preenchida por um movimento regular do pincel que o pintor faz questão de salientar.

As obras da década de 50 são feitas de encaixes sólidos e sugerem um vínculo forte com as coisas, ainda que já velado por uma certa nostalgia. As da década de 60 são mais esgarçadas, a relação das figuras entre si é mais delicada e indireta. Nas da década de 70, começando pelos *Mastros* do MAM, quase não há elementos distintos: a própria superfície do quadro se torna protagonista, movimentada por uma pincelada mais grossa e nervosa, retorcida por um tecido de linhas irregulares, iluminada repentinamente por feixes de cor elétrica. É a fase da arte de Volpi que se costuma chamar cinética, ou optical.

Os mastros a que o título se refere são, na verdade, quase invisíveis. Funcionam como eixo dos cones de retângulos azuis e ocre, que interrompem a grade preta e roxa do fundo. As dissonâncias cromáticas salientam que esses cones não são parte integrante da superfície, mas meros acidentes, como luzes de faróis projetadas numa parede. Os retângulos brancos, ao contrário, projetam uma luminosidade que vem de trás e de dentro, como janelas iluminadas. O plano do quadro, portanto, é um diafragma sutil, entre duas fontes opostas de iluminação. A imagem é fragmentária, parece segmento de uma figura mais ampla, e aquilo que a organiza não é tanto uma relação proporcional entre as partes, mas o movimento progressivamente refreado das linhas diagonais – os três mastros, cuja inclinação diminui da esquerda para a direita. Como em certas obras futuristas do começo do século, a deformação do plano não parece um caráter substancial da figura, mas uma conseqüência do movimento do olhar, como se o quadro fosse um fotograma, uma impressão visual instantânea extraída de um fluxo rápido.

Apesar de sua formação autodidata e de sua escassa predisposição para as teorias artísticas, Volpi conhecia bem a pintura moderna e era capaz de interpretá-la sutil e profundamente. O seu percurso, das fachadas das décadas de 40 às telas cinéticas de 70, é uma leitura coerente, ainda que intuitiva, da progressiva perda de consistência do espaço da pintura: o plano da tela, onde natureza sensível e idéia costumavam encontrar um ponto de encontro, se tornou na arte contemporânea um lugar sempre mais precário, que não se fecha em si, mas remete continuamente ao espaço em volta dele.

Mastros, **Volpi, 1970**

Por outro lado, há um certo paralelo entre esse processo e a transformação do ambiente em que o pintor passou a vida inteira. A área rural de suas "manchas" impressionistas das décadas de 10 e 20 se transforma, a partir do fim da década de 40, num lugar inteiramente construído, porém feito a mão, pincelada por pincelada, e essa manualidade garante uma certa solidariedade entre homens e coisas. Na década de 70, a superfície dos quadros, como o bairro do Cambuci onde o pintor sempre viveu, é apenas um fragmento de uma realidade sem contornos definidos, percorrida por fluxos de alta velocidade. A imagem na tela reflete um mundo que já não é possível descrever, mas apenas registrar instantaneamente. A pincelada se torna curta e pesada, nervosa como um flash. No fundo, Volpi sempre pintou paisagens.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Elementos Pictóricos

Pintura e fotografia dominam a produção dos cinco artistas selecionados para integrar o espaço que se referencia a Mastros, *de Alfredo Volpi.*

TERESA VIANA (nasceu em 1960, no Rio de Janeiro; mora há oito anos em São Paulo). Mostra uma tela feita em 1999, sem título, de 80 cm por 2,40 m. A obra pertence a uma série de seis pinturas voltadas para o estudo de cores. "A tela contém massas de cor, pinceladas encorpadas, com o predomínio do azul. Volpi construía espaço com cor", diz a artista.

Tela de Teresa, s/t, 1999

JOSÉ GUEDES (nasceu em 1958, em Fortaleza). Expõe quatro obras da *Série Moradia*, de 30 cm por 90 cm, feitas em chapa de alumínio: metade da obra é uma fotografia, a outra metade, uma pintura monocromática com pigmento e cola. As imagens mostram casebres da periferia de Fortaleza: "A pintura feita com um preto bem intenso cria uma tensão com a distorção da foto, sempre desfocada". A série vem sendo desenvolvida desde o começo do ano. "Volpi é o artista brasileiro que eu mais admiro. Nessa série específica existe uma afinidade inclusive de assunto: as fachadas dos casebres de Fortaleza remetem às fachadas das casas pintadas por Volpi."

Série Moradia, de Guedes

RICARDO CARIOBA (nasceu em 1976, em São Paulo). Mostra duas fotografias coloridas, sem título, de 1 m por 1,5 m. "Trabalho com o negativo: numa das fotos está uma luz de scanner, na outra, eu utilizei um filme sensível à luz infravermelha", diz Carioba, para quem a forma como define os elementos, os contrastes e os limites de cores podem remeter a Volpi.

S/t, foto de Carioba

FÁBIO NORONHA (nasceu em 1970, em Curitiba). Expõe três pinturas de uma série de auto-retratos intitulada *Acidez*, de 1999. Algumas anotações do artista feitas durante o processo de criação dessas obras: "Qual é o nível da tensão necessária para me movimentar com segurança?"; "Retrato feito sem considerar o duplo criado pelo espelho"; "A umidade deforma os originais".

Auto-retrato de Noronha

SERGIO SISTER (nasceu em 1948, em São Paulo). Expõe três telas de 2,20 m de comprimento por 30 cm de largura. As pinturas apresentam sutis variações de cores: "Aproximo o amarelo bem claro do branco, e os tons se revelam nesse encontro. De longe, as cores ficam chapadas, porém uma observação mais próxima evidencia variações de tonalidade proporcionadas pelas próprias pinceladas", diz Sister. Essa característica chegaria a criar uma afinidade: "Considero Volpi o pintor mais importante do Brasil. Acredito que sua principal influência na minha arte é a forte presença da marca das obras, as pinceladas aparentes".

VÂNIA MIGNONE (nasceu em 1967, em Campinas). Ocupa uma parede inteira com 15 telas pequenas, feitas em 1999, sem título. A artista traça linhas pretas em fundo colorido e reproduz cenas de seu cotidiano. "Volpi também buscava inspiração no seu dia-a-dia, o que em um primeiro momento pode transmitir a idéia de algo simples, ingênuo, mas depois revela uma grande profundidade", diz Vânia Mignone.

S/t, acrílica sobre tela, de Vânia